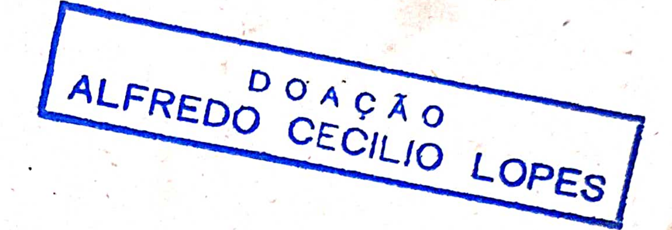


LENGUA Y ESTILO DE EÇA DE QUEIROZ

ACTA UNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS

ERNESTO GUERRA DA CAL
NEW YORK UNIVERSITY

LENGUA Y ESTILO DE EÇA DE QUEIROZ

I

ELEMENTOS BÁSICOS



POR ORDEM DA UNIVERSIDADE
1954

A MI MADRE

NOTA PRÉVIA

Este estudo é obra de amor. Um amor já antigo. Amor que me levou, muito cedo na minha vida, a internar-me com uma curiosidade gozosa pelas verdes veigas e as praias sonoras da literatura portuguesa — que representaram para mim um assombrado encontro com o meu próprio espírito, uma inesperada descoberta da minha verdadeira intimidade. Portugal era o desenvolvimento cultural, pleno, da minha Galiza natal. Era o que a Galiza deveria ter sido se as vicissitudes e os caprichos da História não a tivessem transviado do seu destino natural, deturpando a sua fisionomia espiritual, quebrando a sua tradição, impondo-lhe formas de cultura alheias, estranhas ao seu carácter.

Mais tarde a vida trouxe-me para as terras da América, a professar nas aulas universitárias dos Estados Unidos a língua e a literatura castelhanas. E aquele velho amor impulsionou-me então à labuta missionária de convencer os meus alunos e — os meus colegas — de que, desconhecendo-se a cultura lusitana, o génio peninsular fica mutilado, incompleto, privado duma das suas facetas características, duma parte essencial — que aliás é chave imprescindível para uma compreensão inteligente e satisfatória da outra parte, tanto no mundo ibérico de aquém como no de além mar.

Ainda esse amor me levou a escolher como tema da minha tese de doutoramento no Departamento de Estudos Hispânicos da Faculdade de Filosofia da Columbia University, a figura sedutora de Eça de Queiroz — por ser ela, a meu ver, entre as da época moderna, não só a mais vultosa mas também a que mais precisava, pelo sentido e a repercussão da sua obra, de ser tirada do perímetro puramente lusitano e projectada num âmbito total hispânico. Ele talvez melhor do que nenhum outro escritor do período contemporâneo exemplificaria a continuidade da inter-influência das duas grandes literaturas ibéricas, e ajudaria a esclarecer certos aspectos do ritmo histórico que rege as osmoses mútuas de ambas culturas, as suas afinidades e diferenças, o seu curioso sistema de «paralelidades e asincronias», as atracções e repulsões das suas respectivas modalidades espirituais — tão próximas e, porém, tão distantes.

Confesso-me desvanecido pela honra que supõe a publicação do meu estudo nos ACTA UNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS, *e por isso quero deixar consignados aqui os protestos do meu reconhecimento à Comissão Directiva dessa série, composta pelo Ex.^mo^ Sr. Reitor da Universidade, Doutor Maximino Correia e os Ex.^mos^ Professores da Faculdade de Letras, Doutores Joaquim de Carvalho e Manuel Lopes de Almeida. Com este último tenho uma especial dívida de gratidão, por ter sido êle quem tomou a iniciativa da publicação deste trabalho. Não posso deixar de manifestar também o meu particular agradecimento ao Dr. César Pegado, 1.º Bibliotecário da Biblioteca da Universidade, que acompanhou todo o processo de impressão do livro, ocupando-se da direcção tipográfica deste volume com uma gentileza e um desvêlo que muito me obrigaram.*

New York, Natal de 1953.

E. G. DA CAL

LISTA DE ABREVIATURAS DE LAS OBRAS DE EÇA DE QUEIROZ UTILIZADAS EN ESTE TRABAJO (1)

AC .... *Alves & Ca.*, 3ª. Ed., 1928.
CA .... *O Conde de Abranhos*, 1ª. Ed., 1925.
Cap ...... *A Capital*, 1ª. Ed., 1925.
CEQ .... *Cartas de E. de Q.*, Lisboa, Aviz, 1945.
CFB ..... *Cartas Familiares e Bilhetes de Paris*, 6ª. Ed., 1927.
CFM .... *A Correspondência de Fradique Mendes*, 2ª. Ed., 1929.
CI .... *Cartas de Inglaterra*, 7ª. Ed., 1928.
CIF ...... *Cartas Inéditas de Fradique Mendes*, 2ª. Ed., 1929.
CLi ...... *Cartas de Lisboa*, Lisboa, [Seara Nova], 1944.
CL .... *Crónicas de Londres*, Lisboa, Aviz, 1944.
Con ...... *Contos*, 11ª. Ed., 1942.
Cor ...... *Correspondência*, 1ª. Ed., 1925.
CPA ..... *O Crime do Padre Amaro*, 14ª. Ed., 1941.
CS .... *A Cidade e as Serras*. 1935 (Colecção Lelo, n.º 3)
DE ...... *Distrito de Évora*, Évora, 1867 (Vid. *CLi*).
Egi ...... *O Egipto*, 4ª. Ed., 1938.
EP .... *Ecos de Paris*, 7ª. Ed., 1927.
Far ...... *Uma Campanha Alegre. Das Farpas*, 3ª. Ed., 1943. 2 vols.
ICR ...... *A Ilustre Casa de Ramires*, 13ª. Ed., 1944.
Man ..... *O Mandarim*, 13ª. Ed., 1941.
MEC..... *O Mistério da Estrada de Sintra*, 6ª. Ed., 1945.
NC ...... *Notas Contemporâneas*, 6ª. Ed., 1938.
NCI ..... *Novas Cartas Inéditas de E. de Q.*, Rio de Janeiro, Alba, 1940.
OM ..... *Os Maias*, 15ª. Ed., 1941, 2 vols.
OPB ..... *O Primo Basílio*, 16ª. Ed., 1941.
PB .... *Prosas Bárbaras*, 1935 (Colecção Lelo, n.º 9).
Rel ...... *A Reliquia*, 15ª. Ed., 1941.
UP ...... *Ultimas Páginas*, 7ª. Ed., 1942.

---

(1) Todas las ediciones que no llevan referencia editorial son de la Livraria Lelo & Irmão (Antiga Livraria de E. Chardron), de Oporto.

I

INTRODUCCION

1) ESTADO DE LOS ESTUDIOS QUEIROCIANOS

Desde la muerte de Eça de Queiroz en 1900 su figura literaria ha venido agrandándose y estableciéndose de una manera cada vez más firme. Hoy puede decirse que su alta jerarquía está completamente asegurada. La crítica, y el público, lo proclaman como uno de los clásicos de la literatura hispánica y una de las indudables contribuciones de ésta a la literatura universal.

En Portugal, su prestigio — que se impuso con un carácter de deslumbramiento en el tránsito del siglo XIX al XX — pareció debilitarse momentáneamente hacia 1914. Era como si el arte de Eça, quizás por haber tenido una influencia tan vigorosa, hubiese producido la tendencia reactiva a alejarse de él. La generación de la postguerra, atraída por estridentes «ismos», sólo atenta a formas de expresión estrepitosamente originales, tendía a una actitud irreverente y desdeñosa hacia las formas literarias que la habían precedido, y buscaba afanosamente caminos en la novela, fuera de la órbita de Eça. Su influencia, sin embargo, seguía actuando, y la devoción queirociana continuaba mantenida por los supervivientes de la generación del escritor y por los hombres del fin del siglo. En los años anteriores al 1930 comienza la revalorización. La crítica de los rebeldes de la anteguerra, ya madura, inicia el franco restablecimiento de la

vigencia literaria de Eça. Se manifiesta entonces un interés en establecer la «actualidad» de su obra y en subrayar las características «contemporáneas» de su espíritu (1). Este movimiento crítico sigue en auge y del año 1938 en adelante no son ya artículos o estudios breves: los libros aparecen en sucesión. Pero ahora parece ser el Brasil el centro de irradiación de esta ola de renovado interés crítico. Allí, donde su influencia había dejado de operar hacía tiempo, la tendencia no es a vincular a Eça con la literatura del presente, sino a situar su valoración en función de su época, examinando el hombre y la obra en perspectiva cultural, con relación a su tiempo (2).

Todo esto prepara la gran eclosión de interés queirociano que va a tener lugar en 1945, con motivo de la celebración del Centenario del nacimiento del novelista. En este año y el siguiente surge, en ambos lados del Atlántico, una verdadera avalancha de material impreso, de valor muy desigual, naturalmente, pero que nos da el índice del interés general por la obra y la personalidad del escritor lusitano.

Casi desde su aparición, la obra de Eça conquista la atención de los lectores españoles. Desde 1884, fecha de publicación de sus primeras traducciones en España, su popularidad ha tenido una línea ininterrumpida. No es esto un caso frecuente con relación a escritores portugueses. España y Portugal, culturas hermanas, complementarias, físicamente incrustadas una en la otra, en el aislamiento peninsular, han vivido — por razones que sería largo explicar — en una mutua ignorancia,

(1) Vid. A. Casais Monteiro, «Sôbre Eça de Queiroz». *Presença*, Coimbra 1928, núm. 17, Dezembro; Edison Carneiro, «Actualidade de Eça de Queiroz», *A Revista Contemporânea*, Lisboa, 1934, I, núm. 5, Novembro.

(2) Vid. C. Viana Moog. *Eça de Queiroz e o século XIX*. Porto Alegre, Globo, 1938, 356 págs.; 2.ª Ed. 1939; 3.ª ed. 1943; Álvaro Lins, *História Literária de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro, Olímpio, 1939, 314 págs.; 2.ª Ed., Globo, 1945.

de espaldas. Eça de Queiroz ha pasado a ser — cumpliéndose el vaticinio de un crítico inglés (1) — el verdadero «officier de liaison» entre ambas literaturas, sirviendo asimismo de lazo de unión con Hispanoamérica (2). En 1909 ya están traducidas todas sus novelas, que difundidas en numerosísimas ediciones populares encuentran ávida acogida en el mercado de lengua española de ambos lados del Atlántico. Desde esa fecha hasta nuestros días, la obra de Eça, traducida en su totalidad, ha sido constantemente reeditada en ambos continentes; y continúa siéndolo en el momento presente, dando pruebas de su ya permanente arraigo en el público lector de habla castellana.

La expansión de la obra queirociana rebasó tempranamente las fronteras del mundo hispánico. Existen versiones de sus novelas y cuentos a la mayoría de los idiomas europeos (3), habiendo alcanzado en algunos de ellos repetidas ediciones (4).

La mayoría de los trabajos críticos sobre Eça de Queiroz son, como es natural, debidos a plumas de lengua portuguesa. No obstante, la contribución crítica de estudiosos de otros idiomas es de consideración.

El mérito literario del novelista fué tempranamente revelado en Portugal por sus compañeros de la compacta «Generación de Coimbra». Ramalho Ortigão — su fiel amigo —, Teófilo

(1) Vid. «Alvaro Giráldez» [Aubrey F. G. Bell]. «Eça de Queiroz y España». *Eça de Queiroz. In Memoriam*, Lisboa, Pereira, 1922, pág. 165.

(2) «Pero quien estableció la comunicación, siquiera por un puente, fué Eça de Queiroz. Por él conocimos Portugal, y por *A Ilustre Casa de Ramires* y *A Cidade e as Serras* lo amamos». Roberto F. Giusti, «Originalidad y complejidad del arte de Eça de Queiroz» *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*, Lisboa-Rio, Dois Mundos, 1945, pág. 291.

(3) Al alemán, inglés (E.E.U.U. 1889; Ingl.: 1904), sueco, holandés, francés, checo, italiano, y ruso — en el orden cronológico de aparición de la primera traducción. Existen también versiones al catalán.

(4) V. gr. «O Suave Milagre» (*Sweet Miracle*) ha tenido nueve ediciones en Inglaterra, de 1904 a 1932.

Braga, Batalha Reis, Guerra Junqueiro, Luís de Magalhães establecieron ante el público portugués la alta calidad de su creación novelesca. De la generación siguiente Fialho de Almeida, Moniz Barreto y Pereira de Sampaio («Bruno») le dedicaron páginas críticas de gran interés. A partir de la muerte de Eça, hasta el presente, rara es la figura crítica o literaria de alguna importancia que no le ha dedicado atención. Alberto de Oliveira, António Sardinha, M. da Silva Gaio, Albino Forjaz de Sampaio, Fidelino de Figueiredo, Castelo Branco Chaves, Cláudio Basto, Luís da Câmara Reis, António Sérgio, A. Casáis Monteiro, José Régio, Jaime Cortesão, J. Gaspar Simões, y muchos otros, han sido atraídos por el análisis del hombre y la obra, y los problemas de interpretación que ambos plantean.

La contribución brasileña a esta labor ha sido importante desde el principio, y en nuestros días ha alcanzado un volumen tan considerable, que pudiera decirse que tanto en calidad como en cantidad no tiene nada que envidiar a la crítica de Portugal. Este hecho atestigua el devoto interés con que en el Brasil se ha mirado siempre la figura de Eça. Interés que en ocasiones ha tomado el carácter de un intento idolátrico de apropiación; basado en la supuesta prioridad del Brasil sobre Portugal en el aprecio y valorización de la obra del novelista. Ya en vida de Eça algunas de las figuras más sobresalientes de las letras brasileñas se ocupan de su producción literaria. La bibliografía queirociana del Brasil cuenta con páginas de Machado de Assís, Eduardo Prado — uno de sus amigos mas entrañables —, José Veríssimo, Olavo Bilac, Magalhães de Azeredo y Gilberto Amado. Más modernamente Graça Aranha, José María Belo, Afrânio Peixoto, Gilberto Freire, Miguel Melo, Melo Jorge, Viana Moog, Clovis Ramalhete, Álvaro Lins y otras numerosísimas firmas, algunas de importancia no menor que las citadas, han dedicado atención al esclarecimiento de los problemas queirocianos.

En España, el interés popular despertado por su obra ha ido desde el principio acompañado por un interés paralelo de

la crítica. La pluma de Da. Emilia Pardo Bazán proclamó muy pronto el carácter ibérico — y único — de su personalidad literaria, parangonándolo con Galdós, y recabando un marco peninsular e hispánico para su obra. Posteriormente, críticos como R. Cansinos Assens y Eduardo Gómez de Baquero, y figuras de alta categoría en las letras, como Miguel de Unamuno, Enrique Díez-Canedo y Ramón Pérez de Ayala — entre otros de menor relieve — han contribuído a dar a conocer y establecer entre el público español la magnitud literaria del tan leído escritor lusitano. Valle Inclán es uno de sus primeros traductores y acusa un fuerte influjo queirociano, en la primera época de su carrera de escritor.

También en Hispanoamérica fué pronto conocido y su influencia comenzó a gravitar en las letras. En vida de Eça, el crítico cubano Manuel de la Cruz traduce *A Relíquia* (1) y poco después exalta la figura literaria de su autor en *La Nación*, de Buenos Aires (2), revelándolo al público hispanoamericano. Modernamente, algunas de las figuras más destacadas de la literatura de la América española han señalado críticamente el valor hispánico de su obra. La poetisa chilena Gabriela Mistral, el novelista de la misma nacionalidad Joaquín Edwards Bello, el ensayista peruano Ventura García Calderón, los novelistas argentinos Manuel Galvez y Roberto J. Payró, y los críticos Francisco Romero y Roberto F. Giusti, los críticos mexicanos Alfonso Reyes y Eduardo Colín, el uruguayo Roberto Ibáñez, los cubanos Raimundo Lazo y Antonio Iraizoz, y muchos más han comentado su obra, o se han referido a él con admiración.

Fuera del perímetro de las lenguas ibéricas tambien Eça ha sido objeto de estimable atención por los hispanistas y críticos de las grandes culturas del mundo. Citaremos, entre otros,

(1) Vid. *Revista Cubana*, La Habana, 1892-1894, xv-xix.
(2) 10 de julio de 1895.

a los franceses Philéas Lebesgue, Pierre Hourcade, Georges Le Gentil y Valery Larbaud; a los ingleses Aubrey F.-G. Bell' y Edgar Prestage; a los italianos Luigi Siciliani y Giuseppe Borgese; a los alemanes Louise Ey, Elise Richter, Bruno Rech, Sester Franz y Wilhelm Scholz; al holandés Marcus de Jong; al ruso Gregor Lozinsky; y a los norteamericanos Ernest Boyd, Edwin Bjorkman y Gerald B. Moser.

La bibliografía queirociana hoy es ya ingente y, como es de suponer, de valor muy desigual. Una parte considerable de ella no tiene más significado que el de la expresión impresa del entusiasmo apologético — y en ocasiones, de virulenta y agresiva inquina.

Esta es la razón de que ciertos aspectos de la obra hayan sido tratados, en portugués, casi exhaustivamente y ciertos juicios críticos — favorables y desfavorables — que tocan aspectos morales, políticos y religiosos, de carácter polémico, hayan sido repetidos *ad infinitum* y hayan contribuído a la creación de ciertos «lugares comunes queirocianos», que frecuentemente dificultan el trabajo crítico y nublan la perspectiva de los no avisados.

El aspecto biográfico es campo casi agotado. El cándido y provechoso libro de António Cabral (1), que durante mucho tiempo sirvió de repositorio informativo — por los numerosos elementos documentales de carácter inédito que contenía — ya está hoy abundantemente superado, en especial por la biografía crítica de J. Gaspar Simões (2), uno de los trabajos fundamentales con que hoy se cuenta para el estudio de Eça, no sólo por que reúne la mayor copia de datos que se han reunido

---

(1) Vid. *Eça de Queiroz. A sua vida e a sua obra*, Lisboa, Aillaud, 1916, 489 págs.; 2.ª Ed. Lisboa, Portugal-Brasil, 1920; 3.ª Ed. Lisboa, Bertrand, 1945.

(2) Vid. *Eça de Queiroz; o homem e o artista.* Lisboa-Río, Dois Mundos, 1945, 668 págs..

hasta ahora, sino por que la interpretación de éstos está dirigida por una sagaz percepción crítica. También es de citar la biografía interpretativa del crítico brasileño C. Viana Moog, ligera pero sugestiva (1). Gaspar Simões, a pesar de la riqueza de material biográfico que nos ofrece, se queja de haber hallado lagunas insalvables, por ser todavía inacesibles a la investigación los papeles íntimos del escritor (2).

Se han estudiado inteligentemente ciertos aspectos parciales de su obra: otros sólo se han rastreado, y esperan un estudio sistemático y comprensivo. En cuanto a los análisis de conjunto, que han suborbinado los aspectos parciales de la obra a una intención evaluativa e interpretativa global, hay que mencionar los trabajos de José Maria Belo (3), Álvaro Lins (4), Clovis Ramalhete (5), Vieira de Almeida (6) y Mário Sacramento (7), como contribuciones muy estimables.

Entre los aspectos específicos que precisan aún una investigación seria y metódica, está en primer lugar el estudio de las fuentes literarias de Eça. Problema árduo, que solicita una gran paciencia, una gran preparación y una gran perspicacia disectiva; imprescindibles para enfrentarse con una personalidad literaria como la de Eça, tan permeable a las influencias de toda clase y sin embargo de una originalidad esencial tan

---

(1) *Op. Cit.*

(2) Fervorosamente nos unimos aquí a su deseo de que cuanto antes se consiga el depósito, en los archivos o bibliotecas nacionales, de los manuscritos, papeles íntimos y colecciones epistolares de Eça que se hallan aún en poder de particulares donde «continuam cativos como se não fossem da Nação mas pertença particular de cualquer». *Op. Cit.*, pág. [9].

(3) Vid. *Retrato de Eça de Queiroz*, Rio de Janeiro, Agir, 1945, 326 págs.

(4) *Op. çit.*

(5) Vid. *Eça de Queiroz*, São Paulo, Martins, 1942, 263 págs.

(6) Vid. *À Janela de Tormes*, Lisboa, Ocidente, 1945, 223 págs.

(7) Vid. *Retrato de Eça de Queiroz*, Pôrto, Acito, 1944, 29 págs.

acusada, que infundía a todo un carácter propio y nuevo. Por desgracia, la mayoría de los trabajos realizados en esta dirección no han tenido por objeto el esclarecimiento objetivo de las fuentes, reales o supuestas, de la creación queirociana. Mas bien, han sido guiados por un criterio rencoroso, detractivo y malignamente miope, y su fin fundamental parece ser el probar una culpabilidad de plagio consciente y reiterado. En este aspecto se ha llegado, infelizmente, al establecimiento y libre circulación de un lugar común en virtud del cual se tiende a aceptar a la ligera, y como cierta, la falsa teoría de la desaprensión apropiativa de elementos ajenos, por parte de Eça de Queiroz. Merece citarse por su carácter serio, metódico e inteligente, el estudio de Cláudio Basto (1); pero la misma orientación, loablemente reivindicativa de su propósito, le impidió enfocar el problema en toda su amplitud objetiva, restringiendo el alcance de su trabajo a un alegato defensivo.

Se han hecho indicaciones generales sobre la manera peculiar y personal de su ironía, y contamos incluso con algunos estimables trabajos en esta dirección (2), sunque no se ha definido el mecanismo interior de ella con toda la necesaria ejemplificación demostrativa.

Los intentos ordenativos de su arquitectura ideológica son numerosos. Unos, de propósito parcial — la mayoría — que sólo se ocupan de determinado orden de ideas, sentimientos o actitudes. Entre estos los hay excelentes. Otros, de intención totalizante, a veces fallan, ya por evidente insuficiencia crítica, ya por prejuicio ideológico o confesional — o por ambas cosas. Merecem, sin embargo, destacarse los trabajos de Castelo Branco

(1) Vid. *Foi Eça de Queiroz um plagiador?* Pôrto, Maranus, 1924, 277 págs.

(2) Vid. Mário Sacramento, *Eça de Queiroz, Una estética da ironia.* Coimbra, Coimbra Ed., 1945, 286 págs.; Vergilio Ferreira, *Sôbre o humorismo de Eça de Queiroz*, Coimbra, 1953, 84 pâgs.

Chaves (1), Feliciano Ramos (2), del Padre Alyrio de Melo (3), y de A. da Costa Pimpão (4).

Se han hecho indicaciones superficiales sobre su influencia general en las literaturas portuguesa y brasileña, pero sin que dispongamos de estudios concretos de ella ni aún en aquellos autores, en los que es confesada y evidente. Peor es la situación en lo que toca a su influjo en la literatura española e hispanoamericana.

Falta en absoluto un estudio coherente de los temas del escritor, que ponga al descubierto la raíz de sus preferencias y la proyección de éstas en el conjunto de su obra. Ese análisis, hecho en función del ideario, y de la cultura literaria de Eça, nos daría seguramente indicaciones preciosas sobre la relación del hombre y la obra con su momento histórico-cultural. Especialmente por lo que se refiere a aquellos temas que aparecen reiterados a lo largo de sus escritos, y cuyo análisis evolutivo podría ayudar a definir los ejes fundamentales de gravitación de su obra novelesca. Proyectamos un estudio en esta dirección en un futuro cercano (5).

En el presente trabajo vamos a ocuparnos del estilo, aspecto fundamental de la obra de Eça de Queiroz, que, extrañamente, no ha sido objeto de la atención crítica demorada y sistemática que merece.

(1) Vid. *Estudos Criticos*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1932.

(2) Vid. *Eça de Queiroz e os seus últimos valores*, Lisboa, Ocidente, 1945, 146 págs.

(3) Vid. *Eça de Querioz o exilado da realidade*, Pôrto, Tavares Martins, 1945, 278 págs. Aunque la posición crítica del autor es adversa a la personalidad y la obra de Eça, ofrece, con todo, un analisis agudo de ciertos aspectos del substrato ideológico del escritor.

(4) Vid. *As idéas de Eça*, Coimbra, 1946, 42 págs.

(5) A pesar de que muestra un cierto doctrinarismo, que lo perjudica desde un punto de vista crítico, el trabajo de J. Cortesão, *Eça e a questão social*, Lisboa, «Seara Nova», 1949, 213 págs., es un estudio interesante, de este tipo. Se limita, sin embargo, al tema hagiológico.

A pesar de que cuantos se han ocupado del novelista han señalado unánimemente que la forma es uno de los valores primordiales — quizá el mas alto — de su creación literaria, no existen hasta la fecha más que algunas evaluaciones parciales breves, y numerosas entusiastas generalizaciones. Con una que otra estimable excepción, estos trabajos sólo traducen impresiones superficiales, — y con harta frecuencia una actitud crítica estrechamente provinciana y «caturramente» gramatical (1).

Sin embargo, el análisis minucioso de los medios de expresión de un escritor de tan acusada voluntad de estilo como Eça de Queiroz, parecería ser el más tentador, ya que ese aspecto de su obra es indudablemente el que puede proporcionarnos los datos más seguros e íntimos sobre la originalidad de su concepción estética. Una diagnosis, seria y cuidadosa, de sus formas linguísticas predilectas, apoyada en aparato demostrativo, debería revelarnos algunas de las raíces psicológicas que determinan esas preferencias idiomáticas. El estudio de los elementos básicos esenciales de esas formas, en sus aspectos intelectuales y afectivos, es el que aquí nos proponemos. A través de él trataremos también de llegar a establecer, con cierta aproximación, el volumen de su deuda y tributo al gusto estético de la época, y la proporción que su obra ofrece de substancia procedente de los estratos más hondos de su personalidad humana. Asímismo intentaremos lanzar alguna luz sobre los procesos de que se vale para fundir los ingredientes procedentes de culturas ajenas con aquellos que le vienen dados de la tradición nacional.

La observación de los cambios de arquitectura estilística nos facilitará sin duda notas útiles sobre la evolución de la sensibilidad estética y la actitud espiritual del hombre y del escritor revelándonos aspectos incógnitos o insuficientemente conocidos de su personalidad. De todo este examen se podrán obtener

(1) Vid. «Bibliografía».

algunos datos que talvez permitan evaluar com mayor precisión su aporte renovador a las letras hispánicas, permitiéndonos aislar, hasta cierto punto, lo que en su creación hubo de nuevo y original y lo que hay en ella de actual y permanente.

No podemos terminar esta breve relación del estado de los estudios queirocianos sin hacer expresión de nuestro voto ferviente de que cuanto antes se acometa, — para beneficio de los lusitanistas del mundo entero, y por ende de las letras portuguesas — la preparación de la imprescindible edición crítica de la obra de Eça. La caótica edición existente representa un obstáculo inicial que hay que salvar, antes de emprender cualquier trabajo serio (1). Esa labor corresponde, naturalmente, a quienes en Portugal tienen acceso a los manuscritos y a abundantes materiales informativos y bibliográficos. La edición crítica debe reagrupar la obra de una manera racional y lógica, incorporándole los numerosos escritos que aún andan dispersos, y los fragmentos mutilados de otros. Debe forzosamente coordinar el epistolario, — básico para el conocimiento de la obra — acogiendo las numerosas cartas olvidadas e inéditas. Y, finalmente, si fuese posible, habría que publicar las distintas versiones existentes de una misma obra — a semejanza de lo hecho en Francia con Flaubert — lo cual permitiría un análisis comparativo más eficaz de las etapas evolutivas del proceso de creación estética de Eça (2).

(1) Con la conmemoración del Centenario, en 1945, se ha perdido una espléndida ocasión. La Casa Lelo inició la publicación de una nueva edición de las *Obras Completas*, que si bien representa una mejora, está muy lejos de ser satisfactoria.

(2) Modestamente, creemos haber contribuído a echar los cimientos de esa edición con nuestra *Bibliografía metódica y crítica de E·a de Queiroz*, en vías de publicarse, donde está establecida la cronología de toda la obra y recogidos esos materiales.

En nuestras numerosas citas en lengua portuguesa hemos adaptado la ortografía a las normas del acuerdo luso-brasileño, en vigor en ambos países. Hemos mantenido, no obstante, la forma tradicional del apellido de nuestro autor, por no ser uniforme el uso en lo que a él respecta, existiendo, de hecho, un cierto predominio en la práctica, a favor de la forma antigua, en ambos lados del Atlántico, y por ser esta la más familiar para los lectores de habla castellana.

2) EL PROBLEMA DEL ESTILO

Fidelino de Figueiredo, que ve en la «luta pela expressão» el nucleo y problema central de la creación literaria, identifica, en uno de sus sugestivos ensayos los términos «arte» y «estilo», tomando a Eça de Queiroz como el más flagrante y eficaz ejemplo de esta ecuación (1). Y en esas mismas páginas, se plantea el interrogante de cuál vendría ser la esencia de ese estilo queirociano, tan generalmente alabado y tan tenazmente perseguido por su creador durante una vida entera.

Pregunta de difícil respuesta. Reconocer un estilo, definirlo en términos abstractos y generales, a través de la impresión que en nosotros produce, es empresa relativamente sencilla, y frecuente; pero apresar y explicar su esencia y establecer su fisiología es un dificilísimo problema, al que hay que acercarse con humildad, y de antemano conociendo la imposibilidad de abarcar su totalidad, ni sorprender su último secreto. Las definiciones de estilo son muy numerosas, y de muy diversa latitud. Van, desde las que lo limitan, restringiéndolo, al elemento concreta e inmediatamente verbal, gramatical, a aquéllas

(1) «A Arte é Estilo (Exemplo: Eça de Queiroz)», *Ultimas Aventuras*, Rio de Janeiro, A Noite, 1941, págs. 86 et seq.

que lo identifican, cósmicamente, con el hombre mismo (1). Independientemente de definiciones, todos tenemos la conciencia y sensación de lo que es «estilo»: aquello que individualiza a un autor, lo que lo diferencia de los demás, lo que es característicamente suyo — o vemos como suyo, por estar armónicamente integrado en el conjunto de su originalidad, e impregnado de ella. Sin embargo, no todo lo que nos impresiona como personal, peculiar, en el estilo de un escritor, es críticamente aprensible, aislable, — ni mucho menos.

El estilo literario va mucho más allá de lo meramente verbal. Tener estilo no es poseer una técnica de lenguaje, sino tener una visión propia del mundo, y haber logrado una forma adecuada para la expresión de ese paisaje interior. Las palabras, son, pues, algo más que el vehículo de comunicación por medio del cual el artista nos hace llegar su mensaje. Por detrás de ellas, implícita, misteriosamente presente, está su visión total de la realidad, su actitud vital, su concepción subjetiva del mundo, su particular manera de simplificarlo, de transformarlo, adaptándolo a su personalidad; su manera de sentirlo, de «pensarlo», podríamos decir (2). Debajo del estilo verbal está la síntesis intransferible de las reacciones intelectivas y emocionales que la realidad provoca en el escritor. Flaubert lo percibió con claridad:

> «Le style n'est qu'une maniére de penser... Le style est autant sous les mots que dans les mots. C'est autant l'âme que la chair d'une oeuvre» (3).

(1) Cabe recordar la variación introducidn contemporáneamente en el viejo *dictum* de Buffon («Le style c'est l'homme»), por Robert Frost: «Style is the way a man takes himself».

(2) «Um estilo é isto: uma visão simplificadora e deformadora do mundo e da vida. Um estilo literário é a expressão dum estilo de vida ou duma visão interpretativa», Fidelino de Figueiredo, *Op, cit.*, págs. 87.

(3) *Correspondance*, Paris, Conard, III, pág. 269.

Ahora bien, esa alma que se encuentra bajo las palabras — cuanto más evidente, más volátil e esquiva — siempre evadirá el acoso del análisis más detallado y desmenuzante del material verbal. Así como el examen cuidadoso de una máquina, por complicada que sea, nos llevará, por la descomposición sucesiva de los mecanismos más sencillos que la integran, a la comprensión de la fórmula que rige su mecanismo total, a su teoría y a la dinámica de su funcionamiento, por el contrario la reunión de las observaciones científicas sobre el hombre nos dan una serie de esquemas, anatómicos, fisiológicos y psicológicos, cuya agrupación está muy lejos de contener la totalidad esencial del «hombre», darnos su teoría, resolvernos su incógnita. No obstante, sería pueril negar la utilidad de llevar la investigación de esos esquemas parciales hasta sus últimos límites posibles. Siendo el estilo una proyección del hombre esencial, se puede adoptar ante su estudio la misma actitud, y tratar de lograr conocimientos parciales y relativos cada vez más completos, que permitan entrever aspectos de esa última esencia inaprensible, cercándola más estrechamente. Consideramos innecesario decir que no cremos que la descomposición metódica y analítica de los elementos linguísticos de la obra literaria, que la disección de sus artifícios simples, de sus procesos y estructuras idiomáticas, nos lleve a formular el misterioso «quid divinum» que rige su mecánica estética; pero sí aceptamos que puede, sin duda alguna, ayudar a una más clara comprensión del fenómeno literario, particularmente desde un punto de vista histórico. La moderna filología idealista, al empujar a la estilística a un intento de revelación estético-psicológica, a través de los elementos idiomáticos del estilo, ha abierto nuevos e importantes cauces de conocimiento del proceso de creación literaria (1). Por eso no compartimos

(1) Karl Vossler ve en el lenguaje una constante tensión creadora que busca plasmar verbalmente intuiciones nuevas, y afirma por tanto que bajo las categorías gramaticales laten las psicológicas; de ahí que haya que

tampoco, en su sentido absoluto el rotundo pesimismo de los que afirman, con Remy de Gourmont, que el estilo sólo es susceptible de constatación y que «ce qu'on peut recomposer avec les produits de la distilation d'un style ressemble au style comme une rose de papier parfumée ressemble a la rose» (1).

Es un hecho, que el artista creador, en el proceso interpretativo de su visión propia del hombre, de la vida y de la naturaleza, cuando llega a cristalizarla en palabras, tiene por fuerza que realizar una selección cuantitativa y cualitativa de sus medios de expresión. Sín duda, el análisis cuidadoso de esa selección ha de proporcionarnos datos que nos aclaren los móviles, conscientes o inconscientes que guían esas preferencias idiomático-estéticas, y la relación entre los problemas de índole expresiva que su temperamento de escritor le plantea y los medios habituales de que se vale para resolverlos. La pesquisa de sus expedientes linguistícos, de los símbolos verbales que elige, entre los que se ofrecen a su opción posible, ya que no nos abra el secreto mágico de su personalidad y de su obra, al menos nos permitirá un conocimiento parcial más aproximativo de su manera de ser espiritual, y un buceo relativamente más hondo en el fenómeno de su proceso creador.

Realizando esta investigación con un humilde sentido previo de sus limitaciones, se puede conceder cierta validez normativa a la afirmación de que «Si se reúnem varias de estas observaciones linguísticas, será posible reducirlas a un común denominador y determinar entonces su relación con lo psíquico. Más aún, se las podrá relacionar adecuadamente con la arqui-

acercarse al elemento sintáctico del escritor como expresión de una volición artístico-estilística. Vid. *Filosofía del Lenguaje*, Buenos Aires, 1943; también «Formas gramaticales y psicológicas del lenguage», *Introducción a la Estilística Romance*, por K. Vossler, L. Spitzer y H. Hatzfeld, Buenos Aires, 1932. Ambas obras traducidas por Amado Alonso y R. Lida.

(1) *La Culture des Idées*, Paris, MCMX, pág. 9.

tectura de la obra, con su proceso de elaboración y hasta con la visión del mundo que le sea propia» (1).

En esta exploración que vamos a realizar a través de los materiales linguísticos y las estructuras idiomáticas fundamentales del estilo queirociano (2) sabemos de antemano que no lograremos hallar la rosa fragante de que hablaba Gourmont, pero si conseguimos rodearla, explorarle algunos pétalos y situarnos en una zona más próxima al «sanctum» inaccesible, e insobornable, de su secreto vivo, lo consideraremos bastante, — y nos daremos por satisfechos (3).

(1) Leo Spitzer, «La interpretación liguística de las obras literarias», *Introducción a la Estilística Romance*, Buenos Aires, 1932, pág. 94.

(2) Hemos limitado el área del presente trabajo al estudio de la palabra — como elemento significativo, afectivo e imaginativo, básico del estilo — y la frase. Los aspectos estilísticos más amplios, como la metáfora, visión y tecnica descriptiva del hombre y las cosas, la correspondencia entre los temas y el estilo y otros, los dejamos para un estudio posterior, que tenemos en preparación.

(3) Para reafirmar esa humildad previa, con que queremos acercarnos a nuestro intento, recordaremos aquí las palabras — aun sin compartirlas a rajatabla — de otra pesimista de la estilística, la escritora americana Willa Cather: «The qualities of a second-rate writer can easily be defined, but a first-rate writer can only be experienced, It is just the thing in him which escapes analysis that makes him first-rate. One can catalogue all the qualities that he shares with other writers, but the thing that is his very own, this cannot be defined or explained any more than the quality of a beautiful speaking voice can be.» *Not Under Forty*, New York, Knopf, 1936, págs. 134-135.

II

LA PROSA PORTUGUESA ANTES DE EÇA DE QUEIROZ HERCULANO, GARRETT, CAMILO, CASTILLO

El Romanticísmo había producido en Portugal tres grandes prosistas: Almeida Garret, (1799-1854), Alejandro Herculano (1810-1879), y Camilo Castelo-Branco (1826-1890). Antes de ellos la lengua portuguesa era todavía el lenguaje de los grandes clásicos del XVI y XVII: un instrumento rico, hierático, duro y solemne, apenas suavizado poéticamente en el siglo siguiente, por la sensibilidad precursora y delicada de un Bocage (1765-1805). Con una sintaxis aherrojada en reglas inflexibles, esta lengua clásica — muy eficaz en su época para la expresión de las ideas y sentimientos que la habían producido — se había quedado petrificada por la imitación respetuosa. Era, pues, inadecuada para la expresión viva de los matices de la inteligencia y de la emoción, suscitados por nuevos estilos de vida, nuevas corrientes de ideas, y los naturales cambios del gusto y de la imaginación.

Los tres grandes románticos trabajaron en este duro tronco y pulieron hasta cierto punto su superficie. Pero su acción no afectó los núcleos vitales; amplias zonas del idioma cuya agitación era urgente y necesaria, para que el lenguaje literario entrase en congruencia con el clima espiritual de su época, quedaron estáticas. Herculano dejó huella, pero su reforma afectó principalmente las zonas frías e impasibles de la narración histórica, y por lo tanto su influencia fué restringida. Sin embargo, mudó el tono campanudamente afectado que reinaba en la his-

toriografía, a una octava, aún enfática, pero de sonoridad más justa y tolerable. En la novela histórica — que él crea — y en sus narraciones, su estilo, aunque de cadencia dura, rígida y oratoria, ya ajusta la prosa a una norma de ritmo más austero, de gusto más espontáneo y natural.

La acción de Garrett y de Camilo fué más intensa y honda, por ser más literaria. Garrett fué el primero que comenzó a domar el énfasis retórico, que desde el siglo XVII había venido creciendo en frondosidad imitativa, y que, divorciándose cada vez más de la fuente viva del idioma, había llegado a hacer de la lengua literaria un dialecto académico, momificado y totalmente desvinculado de la expresión usual. Con sus *Viagens na minha Terra,* Garrett, el más artista y el más flexible de los tres, hace entrar de nuevo en la literatura portuguesa la claridad directa, el carácter ligero, fluyente y afectivo de la expresión familiar y diaria, y un substrato de buen humor confianzudo que lo acerca a una atmósfera de conversación con el lector. Dá a la lengua un tono leve — suavemente afectado, con ciertos retoques prolijos — pero directo, simple y gracioso, que le rompe el hieratismo frailuno y la altilocuencia eclesiástica. Su interés por los detalles diarios, aparentemente nimios y humildes, de la realidad, representa la saludable iniciación de un intento de bajar el idioma escrito del pedestal donde el clasicismo lo había dejado duramente esculpido. Pero en el fondo, Garrett, a pesar de su aparente audacia, sigue respetuosamente agarrado a la base retórica de la lengua heredada. Su esfuerzo, no obstante, es el primer ataque serio y prepara el terreno para la reforma, al mudar el tono de la prosa literaria, reemplazando la frase fría, hinchada y ampulosa por otra de movimientos más breves y nerviosos, delicada, lírica y poética (1).

(1) «Os primeiros discípulos de Garrett não foram dignos do mestre — genial muito mais pelo que descobriu e indicou do que pelo que realizou. A Linguagem, de que êle tivera o dom, inchou à moda parlamentar, ou desleixou-se em moleza despenteada. A glória de Garrett é não ter tido discípulos senão muito mais tarde». Afonso Lopes Vieira. *Nova Demanda do Graal,* Lisboa, Bertrand, 1942, pág. 344.

El gran Camilo hace afluir más tarde a la corriente de la lengua literaria un torrente de giros y vocablos del campo y de la ciudad, a los que su personalidad vehemente y tormentosa imprime un carácter individualísimo, contundente, especialmente eficaz para la expresión de los sentimientos excesivos de sus turbulentos héroes y heroínas, o de su propia desaforada violencia polémica. La frondosa riqueza de su vocabulario vernáculo, «puro mármol de la cantera nacional» — procedente de la vida, del diccionario y de los clásicos — ahoga y oprime el armazón de su prosa. Sin embargo, la desorbitada pasión que impregna su estilo — novelesco y periodístico — que le llevaba a una descuidada improvisación, no dejó de contribuir a que la prosa tradicional se desentumeciera y se flexibilizara. El carácter un poco tosco y vulgar de su vigoroso talento, hace que — sin proponérselo — inyecte en la literatura, un soplo de vida campesina y ciudadana, fuertemente popular, de la que aquella estaba muy necesitada. Camilo — aunque respetuoso, y defensor de las normas heredadas — contribuye de una manera muy apreciable a acercar a la realidad el instrumento de expresión literaria. Su influencia en este sentido fué más fuerte de lo que comúnmente se le reconoce.

Al lado de éstos, António Feliciano de Castilho, «o árcade póstumo» — como lo definió agudamente Antero de Quental —, pontífice de la literatura oficial post-romántica, con su híbrida adaptación neoclásica del romanticismo, había petrificado la prosa en una fórmula de impecable, frío e infecundo purismo latinizante.

En general, los grandes románticos muestran una recrudescencia del amor por el estilo oratorio y una tendencia hacia las formas «nobles». Son aun «oradores por escrito». Pero a

pesar de la persistente afición de todos ellos hacia la frase redonreada, de amplias cadencias clasicistas, ya empiezan a crear en ella movimientos interiores, hacia la vehemencia apasionada, o hacia la entonación sentimental, que suponen un principio de cambio. Aceptan, particularmente Camilo y Garrett, elementos pintorescos, e incluso crudos del lenguaje diario, palabras de sabor local o popular. De esta manera preparan el campo para la reforma realista, abren fisuras y grietas en el duro armazón de la prosa clásica, que van a facilitar y a servir de preparación para la honda revulsión queirociana.

Sobre esa materia, dura y tradicional, apenas trabajada por la acción de estas grandes figuras, tuvo que operar quirúrgicamente Eça de Queiroz para ponerla al día, para transformarla en un instrumento dúctil, plástico, claro y sutil, capaz de expresar toda una nueva manera de ver la vida y el arte: todo el nuevo concepto de belleza que la «Generación de Coimbra» pone en vigor en Portugal, cuando en los comienzos del último cuarto del siglo XIX, abre, de golpe, las ventanas del espíritu nacional al complejo panorama de arte, ideas y sentimientos del siglo europeo, ligando de nuevo la cultura portuguesa al movimiento universal.

III

LA REFORMA ESTILISTICA DE EÇA. SU NOVEDAD Y SU NECESIDAD.

La renovación estilística de Eça no fué el resultado de una actitud programática, sino una consecuencia natural de sus conceptos estéticos básicos. Su arte — quizás más que el de ningún otro miembro del grupo de Coimbra — era una innovación, un rompimiento radical con las normas y patrones que en Portugal se consideraban fundamentales en la literatura. Para expresar esta nueva actitud artística, en la novela, Eça tenía a su disposición una lengua amplia y rica, pero rígida, pomposa y endurecida: estéticamente inadecuada para sus propósitos. El necesitaba un medio expresivo, directo e impresionable, que fuese flexiblemente discriminativo de las delicadas gradaciones y matices del pensamiento y de la emoción. Tuvo, pues, forzosamente, que subvertir las estructuras establecidas de la lengua literaria, adaptándola a sus necesidades, y dando origen quizá a la mayor revolución que la prosa portuguesa haya sufrido en la larga historia de su cultivo. Así, hoy, él se nos aparece como el mayor creador de formas nuevas que en ella se ha revelado. En pugna con una lengua arcaizada y verbosamente rica, consiguió domeñarla, extrayendo de ella esquemas expresivos de una calidad completamente inédita. Sin embargo, su reforma — contra la opinión que un sector obcecadamente purista de la crítica portuguesa ha tratado de establecer — no fué una arbitraria y caprichosa dislocación del lenguaje,

sino que, como dice muy bien Alvaro Lins, «nasceu e desenvolveu-se, mas pela língua portuguesa e não contra ela» (1). Eça sabía que el idioma no es creación, sino recreación. Tenía una clara conciencia de que el campo ofrecido a su originalidad expresiva estaba limitado por las posibilidades reactivas del idioma, por las realizaciones de los que antes que él lo habían trabajado, a base de las cuales la lengua ha elaborado sus propias normas y su propia estética — que no son siempre las de los gramáticos, ni las academias. Por eso muestra una sutil comprensión de esas leyes interiores y trascendentes, en su alegre y despreocupada violación de las reglas exteriores y transitorias. De ahí que, a pesar de la experimentación audaz y constante a que sometió su lengua, y a pesar de ser el escritor portugués que más ha personalizado su idioma, adaptándolo a su genio individual, como éste era tan intransferiblemente lusitano, la mayoría de sus atrevimientos lingüísticos han pasado, sin esfuerzo alguno, al movimiento de la expresión oral, viva. Sus transgresiones se han convertido ya en jurisprudencia, codificada en diccionarios y textos escolares.

Hoy nos es muy difícil valorar con exactitud la sensación de sorpresa, agradable o desagradable, que el estilo de Eça causaría al público de entonces. El lector del presente — portugués, e hispano en general — está inmerso en un desenvolvimiento estilístico, que es consecuencia justamente de esa innovación, o de desarrollos paralelos a ella; por lo tanto nuestra sensibilidad reactiva inconsciente está ya en gran parte embotada para la percepción de toda su agresiva novedad. Tenemos, pues, que tratar de remitirnos a las reacciones contemporáneas, situarnos en el pasado, para darnos cuenta de su magnitud. Tienen valor, en este sentido, los testimonios que su amigo Batalha Reis nos ha dejado de la reacción del público en general ante

(1) *História Literária de Eça de Queiroz.* Río de Janeiro, Olímpio, 1939, pág. 249.

las primicias literarias de Eça, publicadas en la *Gazeta de Portugal* (1): Sorpresa, seguida de burla. Llega a acusársele irónicamente de escribir en francés (2). No obstante, podemos ver que ciertas grandes figuras literarias de la época, y no precisamente de las más favorables al escritor ni a su obra, recibieron una impresion muy distinta de aquélla, ante la aparición de los primeros intentos novelescos de Eça. Camilo Castelo Branco, el maestro respetado de la literatura que Eça justamente venía a derrocar, y enemigo público y declarado del nuevo arte realista que éste capitaneaba, dice refiriéndose a la aparición de *O Mistério da Estrada de Sintra,* en un juicio privado, y por tanto con mayores garantías de sinceridad:

> «...achei-o admirável pelas brilhantes audácias da linguagem. Foi êsse livro que iniciou a reforma das milícias literárias indígenas[...] A evolução do estilo data de aí. *O Mistério* ha de ficar assinalado no desenvolvimento das belas cousas que estavam embriònárias no vocabulário marasmado durante dois séculos» (3).

Con motivo de la aparición de la primera versión de *O Crime do Padre Amaro,* el maestro de la pureza vernácula intuye agudamente el valor de los atrevimientos del novel escritor:

> «Êsse rapaz vem tomar a vanguarda de todos os romancistas. É um admirável observador, e conquanto

(1) «... foram notados: — mas como novidade extravagante e burlesca. Geral hilariedade os acolheu, desde a própria Redacção da *Gazeta*[...] até aos centros intelectuais reconhecidos do país, e até à parte mais grave, culta e influente do público. Para êste, uma ou outra frase os arrumou logo no que então se chamava «Escola Coimbrã» — centro literário e filosófico que se supunha dedicado a escrever de modo sistemàticamente inintelígivel». *PB,* Introdução, vii.

(2) *Ibid.,* viii.

(3) Carta a A. M. Pereira. *Revista Moderna,* París, 1897, I, núm. 10, 20 de Novembro, pág. 317.

faça pouco caso das imunidades da língua, tem arte de fazer admiráveis defeitos» (1).

La reacción de los escritores de la generación más joven es paralela. Fialho de Almeida, cuya corrosiva malevolencia hacia el talento que admiraba en Eça había de producir la página más dura que se ha escrito sobre el novelista (2), describe, sin embargo, así su primera impresión del estilo de éste:

«Li o *Padre Amaro* da *Revista Occidental*, num tempo de rapaz[...] A forma literária desse esbôço, era de un desleixo como nunca vi, que,[...] embriagava quem lia. Guardo preciosamente êsse texto a que devo um reviramento mental, tão intenso que bem poderia ser comparado a um desabamento. Porque, escuso dizê-lo: era o primeiro livro da arte nova, que chegava a desconsoladora penumbra em que eu então vivia» (3).

Y José Pereira e Sampaio («Bruno»), que fué, desde el principio, uno de los críticos que con más sagacidad percibió y reveló los valores del estilo queirociano, resume muy eficazmente esta impresión de descubrimiento:

«Aquilo foi una renovação da nossa literatura[. .] Refez-se, apurou-se, cristalizou-se o gôsto. Um estilo específico surgiu, como um encanto, para o leitor inteligente; como o escôlho da crítica; como uma glória suprema; como um marco de evolução histórica para a língua» (4).

(1) Carta al Vizconde de Ouguela. *Eça de Queiroz. In Memoriam.* Lisboa, Pereira, 1922, pág. 121.

(2) *Brasil Portugal*, Lisboa 1900, II, 40, 16 de Setembro, 243-248.

(3) «Eça de Queiroz». *O Contemporâneo.* Lisboa, 1883, VIII, ano 8.º, num. 108.

(4) *A Geração Nova.* Pôrto, Magalhães, 1886, págs. 189-191.

Y así ha sido. Después de Eça de Queiroz, la prosa literaria portuguesa se ha desenvuelto en gran parte, dentro de las nuevas rutas que él le trazó. Para las generaciones que lo siguieron, en Portugal y en el Brasil, su arte fué un deslumbramiento (1). Eça representaba, como ha señalado Belo, algo que estaba en el ambiente, que los jóvenes del siglo XX descubrían en la literatura francesa, pero de lo que no hallaban correspondencia en la propia: color, pintoresquismo, ironía sutil, alegre irreverencia hacia los valores establecidos, audacia en la desarticulación de un instrumento verbal artrítico que obstaculizaba y sofocaba la expresión de la nueva sensibilidad. Eça aparecía como un vengador, que fustigaba todos los aspectos del espíritu de la literatura tradicional y ponía sin piedad en la picota sus limitaciones: la disciplina gramatical, la gazmoñería y la falsedad del academicismo post-romántico, la frase ampulosa, la gracia tosca o artificiosamente retórica. El traducía todas las incompatibilidades de los jóvenes contra los viejos maestros y los modelos viejos, que el gusto oficial les imponía como venerables. En resumen, el rebelde deseo de desacato de los nuevos se encontraba atractiva y exquisitamente resumido en el desenfadado estilo de Eça de Queiroz que contrastaba con el vernáculo conservatismo de expresión de los valores literarios consagrados. La modernidad de su actitud intelectual canalizada en el virtuosismo cosmopolita de su elaboración artística es, al

(1) El conocido crítico argentino Roberto F. Giusti y el brasileño José M. Belo, coinciden en esta expresión al hablar de la influencia de Eça en sus respectivas generaciones: «Eça de Queiroz[...] fué un deslumbramiento para los jóvenes escritores de la Argentina». «Originalidad y complejidad del arte de Eça de Queiroz». *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*, 1945, pág. 29; «A sua arte fôra em verdade[...] um deslumbramento». *Retrato de Eça de Queiroz*, pág. 267. Y con ellos el portugués Magalhães Lima: «... a prodigiosa renovação da língua pátria, com que o seu gênio nos deslumbrou». «O estilo de Eça de Queiroz e os seus contrastes e paralelos». *Lusitânia*, Lisboa, 1924, III, Junho, pág. 339.

menos en parte, la razón de que su obra siga manteniendo esa perenne actualidad, que, como dice Unamuno, hace «que las novelas de Queiroz, sean releíbles y no lo sean tanto las de Camilo Castelo-Branco a pesar de su estatura literaria». Esa es, también la causa de «que la boga de aquél sea mayor que la de éste fuera de Portugal» (1).

(1) «El sarcasmo ibérico de Eça de Queiroz». *Eça de Queiroz. In Memoriam.* págs. 181-182.

IV

EL IDEAL LITERARIO DE EÇA. EL CULTO QUEIROCIANO A LA FORMA Y EL «AMOR DA PERFEIÇÃO»

Hoy, ya con perspectiva histórica, se puede afirmar, sin provocar disensiones, que el estilo de Eça de Queiroz marca un jalón definitivo en la historia y evolución moderna del arte de escribir en lengua portuguesa. La sombra de ese hito se proyecta con más fuerza de lo que se acostumbra a creer en las literaturas de habla castellana.

La crítica lusitana de ambos lados del Atlántico le reconoce unánimemente este carácter de cima, que separa dos vertientes literarias (1). Después de la revolución que él lleva a cabo, el idioma portugués, como vehículo de expresión artística, entra en una nueva etapa.

Sería difícil hallar en todo el pasado literario de Portugal

(1) «... a completa transformação que operou no estilo divide a moderna história da língua portuguesa, como instrumento de arte, como estilo literário, em dois períodos muito opostos: antes e depois da sua obra. E grande foi o serviço prestado pela sua obra à conservação da unidade da língua portuguesa aquém e além Atlântico». Fidelino de Figueiredo, *História da Literatura Realista.* Lisboa, 1924, pág. 195; «... pode-se dizer que o seu estilo é um talvegue, a separar dois mundos na moderna literatura da língua portuguesa: Escrevia-se de uma forma além de Eça e escreve-se de outra aquém de Eça...». José María Belo. *Retrato de Eça de Queiroz,* Río de Janeiro, Agir, 1945, pág. 269.

un escritor que haya dado muestras de una voluntad de estilo personal tal fuerte e inquebrantable, y que obtuviese un mayor éxito en la consecución de su propósito. Con él logró destruir un ambiente de expresión estilística caduco, e imponer unos conceptos y normas radicalmente distintas y nuevas en las letras portuguesas.

El culto a la forma lo obsesionaba. Su obra sería prueba suficiente de ello, pero sus propios testimonios en este sentido son abundantes y explícitos. Desde el principio de su carrera de escritor el objeto principal que persigue, y que para él es piedra clave de la obra literaria, es la perfección formal. La búsqueda de esta perfección va a ser una línea que, sin soluciones de continuidad, se extiende a lo largo de toda su vida en un dramático afán de mejora, nunca satisfecho.

Sobre cuál era el Norte hacia el que se orientó su inclinación literaria nos dice:

> «...como Ponce de León eu só procurava em Literatura e Poesia *algo nuevo que mirar*. E para um meridional de vinte anos, amando sobre tudo a Côr e o Som na plenitude de sua riqueza, que poderia ser êsse *algo nuevo* senão o Luxo novo das formas novas? A forma, a beleza inédita e rara da Forma, eis realmente nêsses tempos de delicado sensualismo, tôdo o meu interêsse e tôdo o meu cuidado: Decerto eu adorava a Idéa na sua essência; mas quanto mais o Verbo que a encarnava» (1).

En *A Correspondência de Fradique Mendes,* ya en el ocaso de su vida, y escondido detrás del transparente disfraz ideal de su héroe, nos ha hecho la confesión del doloroso drama íntimo del idólatra de la forma perfecta, de su lucha desesperada en

(1) *CFM,* pág. 11.

busca de la forma imposible. Allí le vemos lamentarse desconsoladamente de que le faltó

> «...a arte paciente ou o querer forte, para produzir aquela forma que ele concebera em abstracto como a única digna, por belezas especiais e raras, de encarnar as suas idéas» (1).

Todos los estilos — incluso los de los maestros que más admira —, aparecen allí sometidos al exigente tamiz de la crítica implacable de este «feroz insatisfeito». De Lamartine rechaza la «flacidez oleosa»; de Hugo — a quien admiraba «como um bruto» (2) — le desagrada la «distensão retumbante»; a Michelet le falta «gravidade e equilíbrio»; a Renan «solidez e nervo»; a Taine «fluidez e transparência»; a Flaubert — su maestro máximo — «vibração e calor»; a Balzac le reprueba su «exuberância desordenada e barbárica» y el preciosismo hipersensible de los Goncourt le parece «perfeitamente indecente» (3).

Su ideal imposible, es una belleza formal, tan pura que tuviese validez por sí misma, con un carácter absoluto, o independiente de toda otra categoría:

> «...uma prosa, que só por si própia, e separada do valor do pensamento, exercesse sôbre as almas a acção inefável do absolutamente belo» (4).

(1) *CFM,* págs. 120-121.
(2) *NC,* pág. 108.
(3) *CFM,* pág. 124.
(4) *Ibid.,* pág. 121. Vemos aquí a Eça, en este ideal de lo absoluto formal, expresarse de manera muy semejante a Flaubert: «Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, que se tiendrait de lui même par la force interieure de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air; un livre que n'aurait presque pas de sujet, ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut». *Correspondance.* Paris, Carpentier, II, pág. 70.

Una prosa que fuese:

> «...alguma coisa de cristalino, de aveludado, de ondeante de marmóreo, que por si, plàsticamente, realizasse uma absoluta beleza — e que expresionalmente, como verbo, tudo pudesse traduzir, desde os mais fugidios tons de luz, até os mais subtís estados de alma...» (1).

Este ideal inaprensible, este vano intento de lograr una forma «tão dúctil, penetrante, transcendente, que pudêsse modelar o invisível o dizer o indizível» (2), es la meta que Eça se ponía delante, consciente de su imposibilidad de alcanzarla. El drama psicológico de su impotencia ante ese ideal está oblicua y dolorosamente expresado en la actitud de Fradique, que deseando crear «uma prosa como ainda não há» (3), renuncia a escribir, ya que

> «...só se podem produzir formas sem beleza: e dentro dessas mesmas só cabe metade do que se queria exprimir, porque a outra metade não é reductível ao verbo» (4).

Como Flaubert (5), y antes de él La Bruyère, Eça tenía la convicción de que no hay sino una forma única y absoluta para cada determinada realidad del pensamiento y de que ése es el blanco ideal al que ha de apuntar el que trate de expresarla.

(1) *CFM*, pág. 125.
(2) *NC*, pág. 112.
(3) *CFM*, pág. 125.
(4) *Ibid.*, id.
(5) «... il croyait au style, c'est à dire a une manière unique, absolue, d'exprimer une chose dans toute sa couleur et son intensité». Du Camp, Cit. por A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Plon. (1922), pág. 247.

Fradique observaba en silencio, para que «...a Realidad pouco a pouco lhe surgisse na sua rigorosa e *única* forma» (1).

La adoración del estilo lleva a Eça a afirmar que todo el resto de la creación literaria no es sino un pretexto, un accidente, un medio, para que la belleza expresiva tenga ocasión de manifestarse (2). Y ya por este camino no duda en sostener la supremacía de la forma sobre la idea (3) y en negar el valor de ésta, a menos que venga envuelta en el manto de la perfección formal:

> «...o sentimento mais artificial pôsto num verso maravilhosamente feito é uma obra de arte; o mais verdadeiro grito de paixão num alexandrino desageitado e uma semsaboria» (4).

Hay probablemente en esta supervaloración de la técnica verbal, al menos en parte, la permeación de una actitud estética de época. La influencia conjunta del «arte por el arte»,

(1) *CFM*, pág. 82.
(2) Como le vemos decir en una carta al Conde de Ficalho: «... V. possue emfim a *forma*, uma forma excelente, dúctil, colorida, capaz de traduzir e dar tudo. E isto ê o ponto esencial: o resto é uma questão de *bonne-fortune*, quero dizer de V. achar para os traduzir nessa forma que agora tem, bons tipos, ou um caso social interessante». *Cor.*, págs. 175-176.
(3) «E resta saber si o estilo não é uma disciplina do pensamento. Em verso[...] é muitas vezes a necessidade duma rima que produz a originalidade duma imagem[...] E quantas vezes o esfôrço para completar bem a cadência duma frase, não poderá trazer desenvolvimientos novos e inesperados duma idéa...» *OM*, I, pág. 324. Esto es casi la famosa «boutade» de Flaubert: «De la forme nait l'idée». O la de Gautier «ce qui est belle forme est belle idée». Valle Inclán, traductor y discípulo de Eça, y más lejano de Flaubert y Gautier, sigue muy de cerca las ideas de su maestro: «Las palabras imponen normas al pensamiento, lo encadenan, lo guían y le muestran caminos imprevistos, al modo de la rima. «*La Lampara Maravillosa* (1916), Madrid, 1922, págs. 70-71.
(4) *Cor.*, pág. 63.

del Parnaso y del Simbolismo, se evidencia en este aspecto — como en otros — de la estética de Eça, que se nos aparece estrechamente paralela a la de Oscar Wilde, y Rubén Darío (1) hermanos espirituales suyos en el fanatismo formal, y típicos hijos de su tiempo artístico.

Después de esto, se comprende que, para Eça, la única garantía de perduración de la creación artística residía en el estilo. De boca de uno de sus personajes oímos que «a obra de arte... vive apenas pela forma...» (2). Fruto de esta convición fué ese esfuerzo doloroso y constante para aproximarse al ideal que lo devoraba. Atacado del «mal de la perfección» — cuyos síntomas y efectos tan ingeniosamente analizó y explicó en una carta al Conde de Arnoso (3) — emprendió ese «duelo del espíritu contra el lenguaje» de que hablaba Paul Valéry, transformando, corrigiendo y enmendando la forma del pensamiento una y mil veces, en procura, siempre insatisfecha, de aquella nota ideal, huidiza e inaprensible, que extrajese del «...Verbo humano tudo o que êle pode dar, como encarnador do Visível e do Invisível» (4).

En fin, lo que Eça persiguió toda su vida fué realizar una prosa *artística*, y en ese empeño inauguró una nueva era en el arte de hacer prosa en portugués.

---

(1) J. E. Rodó señala agudamente esta morbosa exaltación de la forma en Darío y los modernistas hispanoamericanos. «El pensamiento malo que viene vestido con una pintada piel de pantera, vale más que el pensamiento bueno que viste de librea y con una corrección afectadamente vulgar». Vid. «Prólogo» a *Prosas profanas*, de Rubén Darío.

(2) *OM*, I, pág. 211. Cf. «La forme est le vase d'or qui garde la Pensée, essence fugitive, a la Posterité». (A. France. Cit. por G. Michaut, *Anatole France*, Paris, s.a., pág. 227); «Malheur à qui méprise la forme; on ne dure que par elle». (A. France, *Temps*, Paris, 25 Mai de 1890) [Dos años después de *OM*].

(3) *Cor.*, págs. 274-276.

(4) *CIF*, pág. 11.

Al hablar de prosa *artística*, hacemos aquí la distinción establecida por G. Lanson (1) entre la «bonne prose» y la «belle prose»; entre la del escritor que sabe expresar y la del que puede crear una forma. En la primera, la palabra, elemento celular, es tratada como símbolo lógico, exclusivamente por su capacidad de traducir la actividad interna del espíritu en su contenido significativo inteligible. El escritor agrupa estos signos correspondiendo a la trama de las ideas, sin detracción ni adición. Esta prosa nos hace percibir los objetos que esos símbolos representan, de una manera clara y definida, pero nuestra atención no se detiene jamás en el vehículo de esa percepción. Su propia justeza y transparencia nos lo impide. No lleva implícita una sensación de arte. Sus finalidades son de orden intelectual. Este estilo puede alcanzar una alta calidad expresiva, sin que nos impresione estéticamente.

Hay otra prosa que trata la palabra, la materia prima, como una substancia que es susceptible de belleza por sí misma. La finalidad del prosista artístico no es la expresión eficaz, necesaria y suficiente, de la idea, sino que persigue además, y a veces primordialmente, extraer de su materia verbal todo cuanto ésta pueda ofrecer de plasticidad, ritmo, armonía y efecto evocativo emocional, explotando toda una serie de posibilidades cromáticas y musicales totalmente ajenas al significado — pero que lo enriquecen por caminos ajenos al intelecto (2). Estos elementos operan sobre nuestra sensibilidad, rodeando las ideas de atmósferas emocionales, y suscitando sensaciones que, en nuestra vida anímica, yacen sumergidas bajo los conceptos lógicos. Esto da lugar a un goce estético independiente de la justeza o patetismo de las ideas o situaciones que el autor nos comunica.

---

(1) *L'Art de la Prose*, Paris, 3ème Ed., 1908, págs. 1-16.

(2) «Un groupe de mots dont toutes les propriétés esthétiques sont exploitées devient, à la fois, tableau, symphonie et farandole». G. Lanson, *Op. Cit.*, pág. 14.

La más exacta y perfecta de las «buenas prosas» no nos llevará jamás a esta sensación — que no está en sus fines (1).

La prosa de Eça pertenece por entero a esa segunda clase, que pone a su servicio todos los recursos de la poesía, la música, la pintura, para lograr su efecto. El fué el adelantado de la prosa poética, conscientemente artística, no sólo en Portugal sino en la Península, anticipándose bastante a su introducción en Hispanoamérica por Rubén Darío.

(2) La distinción de estas dos maneras de concebir la prosa, sería la frontera artística más flagrante entre la *buena prosa* del realismo español: Valera, Galdós, la Pardo Bazán, y la *bella prosa del* 98: Valle Inclán, «Azorín», Pérez de Ayala, Miró.

V

COORDENADAS EXTERNAS E INTERNAS DE LA PROSA QUEIROCIANA

Antes de someter a disección el cuerpo de la prosa queirociana, para buscar en los elementos lingüísticos los nexos íntimos del fenómeno de creación estética, que nos permitan llegar a sus «centros de excitación espiritual», será conveniente establecer aquellas características determinantes de su estilo, que más evidentemente lo definen y le prestan patente e inmediata personalidad, dentro del marco histórico de la literatura portuguesa.

Para este propósito tendríamos que establecer dos grandes categorías generales. De un lado, aquellos caracteres estilísticos de índole que pudiéramos llamar *exógena*, es decir, los que no dependen directamente del «yo» artístico del escritor, los que le vienen dados, en su origen, por la época, por la influencia difusa de elementos estéticos que flotan en el ambiente literario de un período, y que constituyen un «bric-à-brac» de propriedad común o de grupo, que cada autor dentro de ese tono común, utiliza, sin embargo, de manera personal, cargándolos de significado propio. Estos elementos pueden provenir de la influencia directa de determinados autores, jefes de escuela, en los cuales esos caracteres se presentan con especial relieve. Es esto lo que pudiéramos llamar el tono literario de época: una especial predilección hacia ciertos decorados temáticos y estilísticos, y una manera especial de tratarlos, a la que no escapan ni las

personalidades artísticas más fuertes. Cada período literario y cultural, cada tendencia artística trae los suyos. El Romanticismo, sus ruinas góticas de castillos y monasterios, su naturaleza tormentosa y épica, su tuberculosis, sus orígenes desconocidos; el Parnaso su monumental decorado grecorromano, sus trofeos, su exotismo asiático, de sedas y gemas; el Simbolismo sus lagos, sus cisnes, sus jardines abandonados con sus fuentes melancólicas, sus lamentos de violines, etc. etc..

Por otra parte tendremos que considerar otros elementos que podríamos llamar *endógenos*, nacidos del temperamento del autor, procedentes de su propia naturaleza.

En cuanto a la primera categoría, nos encontramos en primer lugar con que su estilo responde a dos coordenadas generales de época. Es la primera el carácter *combinatorio* de su prosa y es la segunda su clima *esteticista*.

Eça, por la necesidad de huir de las formas literarias nacionales que se le aparecían como fosilizadas y sin valor, convencionalizadas en una retórica y una gramática que la tradición había tornado inviolables, tiene que buscar la savia de su renovación fuera de Portugal. Ya en su juventud vuelca su atención hacia el centro de la literatura europea, hacia Francia, que en ese momento ejemplificaba unas normas de arte internacional, con respecto a cuya evolución la literatura portuguesa había quedado atrasada en más de un siglo. Desde su iniciación como escritor es en la literatura extranjera adonde va en busca de las frescas aguas de una nueva inspiración. En esta aventura, no sólo no se desnaturalizó su espíritu, intrínsecamente portugués, sino que se despertó más en él la conciencia de lo genuínamente autóctono, y el genio del idioma propio. Lentamente, durante toda su vida literaria, va absorbiendo elementos estilísticos de las escuelas francesas del siglo XIX, incorporando y adaptando cuanto le satisfacía y reduciéndolo todo a una unidad estilística de fisonomía muy propia, en una paciente y sabia obra de síntesis. El proceso adaptativo de esos elemen-

tos no era difícil para un artista de su personalidad, dado el parentesco de las dos lenguas neolatinas, que procedentes del mismo tronco hacían posible y frutuosa la asimilación. Así en la prosa de Eça vemos manifestarse caracteres, concretos unos y difusos otros, que reflejan esa nota de estilo combinatorio que nos sale al paso. Muchas de las conquistas literarias y manifestaciones estilísticas del Romanticismo, Realismo, Naturalismo, Parnaso, Simbolismo e Impresionismo franceses las hallamos en la trama de su prosa. Mecladas e integradas en una nueva y original unidad, y combinadas con elementos muy directamente provenientes de autores concretos, que fueron sus modelos favoritos Otras, las menos, denuncian su familiaridad con la literatura inglesa, principalmente con las novelas del período Victoriano; aunque el carácter tan dispar de los dos idiomas, hace que de ellas tome más bien actitudes de fondo y procesos amplios de técnica literaria, que formas idiomáticas, de adaptación casi imposible. Pero aún en la dirección lingüística hallaremos, esporádicamente, algunos ingredientes ingleses en la combinación.

Este mosaico de experiencias de estilo, cuyo conocimiento debía a sus variadas lecturas (y después a su vida de «exilado consular» en los centros culturales de Europa: Londres y París), los ajustó Eça a sus necesidades, incorporándolas para siempre a la lengua portuguesa, cuyas posibilidades reactivas de organismo vivo demostró conocer con maravillosa intuición. En esta síntesis, las fórmulas de procedencias más diversa, son con frecuencia identificables y aislables. No obstante, por un diestro proceso de coloración personal, los hallamos, actuando integrados en una totalidad estilística más amplia, funcionando en ella armónicamente y con nuevo sentido, Eça ha sabido filtrar en ellos su espíritu, suave e insinuante.

Paralelamente a este carácter combinatorio, y relacionado directamente con él, vemos desenvolverse toda su obra dentro de un clima de arte, selectamente cosmopolita. Su prosa está per-

meada de la atmósfera múltiple de la cultura artística de Europa — centrada en París — en la segunda mitad del siglo XIX. Ambiente de fuertes compenetraciones de todas las artes, en el que música, pintura, escultura, e incluso el grabado actúan vigorosamente sobre la literatura. Y no son sólo las artes, sino también la erudición y la ciencia. La arqueología y la filología exhuman y explican las civilizaciones muertas. Se estudian los orígenes y evolución de las religiones, mitos y leyendas del Oriente y del Occidente. Se revelan en magníficas láminas las joyas de la pintura de todos los siglos. Se popularizan por las revistas las reproducciones del arte griego y romano, y del oriental. El signo que domina la literatura es el cosmopolitismo, y el amor por lo exótico, histórico y geográfico. Se traducen los poetas chinos, indios y persas. Se pone en vigor el goce estético de las religiones y la emoción artística de la leyenda cristiana. Se redescubre a través de las hagiologías y la pintura prerrafaélica, una Edad Media neorromántica llena de deliciosa ingenuidad, y se desempolva la sorpresa artística de un siglo XVIII exquisitamente inédito. La música wagneriana revela a la literatura un neblinoso universo poético y plástico, de mística y de mitología nórdica, y el Japón se abre a los ojos asombrados de Europa como una extraña y delicada flor exótica.

Toda esta interinfluencia de elementos, que más tarde impregnará el «modernismo» poético hispanoamericano y español, y gran parte de la prosa de ambos lados del Atlántico, es lo que Eça de Queiroz recoge con gran anticipación, como adelantado del mundo hispánico. Y este *esteticismo* finisecular, del que Wilde, y J. K. Huysmans serán exponentes extremos, es el que hallamos empapando el estilo de Eça. Su manifestación no es sólo temática, sino que va más hondo. Se manifiesta principalmente en la actitud «artística»: en la tendencia que se revela en el estilo, a mirar y valorar la realidad, no por sí misma, sorprendiendo y plasmando su fisonomía en lo que tiene de propio e inédito, sino acercándose a ella retina

impregnada de cultura estética, de reminiscencias, de imágenes y estimándola en función de su poder evocativo de esos recuerdos, de esas formas bellas, ya elaboradas y prestigiadas por el Arte. En vez de operar con la vida extrayendo de ella directamente los elementos de emoción que contenga se trata de buscar los caminos de esa emoción concitando visiones artísticas anteriores, de carácter semejante. De esta estetización de la vida, que la obliga a respirar una atmósfera de arte, participa el estilo de Eça, y es uno de los tributos que paga a su tiempo.

Estas dos notas generales características del estilo queirociano, totalmente nuevas en su tiempo, lo destacan con inusitado vigor dentro del desarrollo de las letras portuguesas e hispánicas. Hoy, de una parte a través de la acción de su obra, y de otra a causa de la impregnación general de las literaturas de lengua castellana por esos mismos elementos en el fin del siglo, estos rasgos han perdido gran parte de su carácter distintivo. Pero, no ya en el Portugal de entonces, sino en la España de Alarcón, de Valera, de Galdós y de la Pardo Bazán, la prosa de Eça tenía un carácter inaudito y único (1). Su efecto sería sólo comparable al que produjo Rubén Darío en la poesía de habla castellana siguiendo un proceso asimilativo paralelo. La reforma de Eça fué sin embargo, a nuestro juicio, de mayor emplitud y profundidad, ya que la de Rubén afectó principalmente al lenguaje poético, mientras que Eça asimila a la lengua literaria general — poesía y prosa — todos los avances expresivos que la lengua francesa había hecho en el siglo XIX, en todos los géneros. La prosa castellana tendrá que esperar hasta comienzos del siglo XX para recibir un aporte semejante. Y aun entonces, en parte al menos, por la influencia del novelista portugués.

Pasemos ahora a los caracteres internos de este estilo, es

---

(1) Vid. Emilia Pardo Bazán, «Un novelista ibérico». *Por Francia y por Alemania.* Madrid, s.a., [1889], Carta XIX, págs. 233-243.

decir, aquellos que hemos llamado *endógenos*, por ser proyección de la idiosincrasia del novelista. El primero, que destaca por su omnipresencia, y por ser el que define más fuertemente la individualidad psicológica y artística de Eça, tiene un profundo acento peninsular e hispánico. Nos referimos a la doble dirección de su espíritu que lo empuja constantemente a las oposiciones y contrastes. La antinomia fundamental — de las muchas que su estilo ofrece — y la que sin duda tiene raíces más hondas en su psicología, está en su visión misma de la realidad, que se manifiesta com un movimiento pendular, en dos direcciones opuestas: De un lado una fuerte tendencia a aproximarse a lo demasiado humano, a los aspectos de la vida desagradables, feos, malos, y ridículos, con un regodeo en el destaque implacable de las debilidades más tristes del existir de la especie. Y del otro, coexistiendo con el anterior, y como sirviéndole de contrapeso y necesario reverso, la inclinación polarmente opuesta: el deseo de evadirse de la realidad y acercarse por el camino de la más delicada y etérea fantasía a un mundo de poesía y belleza absolutas. Su estilo nos revela la extraña convivencia de una sensibilidad delicadamente poética, aristocrática, selectiva del mundo circundante, y otra gruesamente concreta, fuertemente sensual, rayana en el vulgarismo, que parece atraída, gozosamente, hacia lo feo e incluso lo repelente de la vida del hombre.

Esta doble vertiente del espíritu lo liga con Cervantes, Góngora y Quevedo, y define fuertemente la médula hispánica de su manera de ser. Es atraído desde el principio por estos dos polos, que lo llaman con igual intensidad; de una parte la realidad «que a tôdos como a Anteo comunica fôrça invencível» (1) y de la otra la fantasía, «essa Circe adorável que transforma aos seus amigos não em porcos — mas em deuses» (2). Toda la

(1) *NC*, pág. 486.
(2) *Ibid.*, pág. 251.

obra de Eça, toda su vida espiritual, y todo el desarrollo de su estilo, está expresado en la lucha por resolver esa antítesis en una suprema unidad, en una síntesis perfectamente lógica y clara. Irremediablemente intelectivo y racionalista — como hijo de su época y de su formación positivista — y temperamentalmente emocional, lírico y soñador — como portugués — lucha entre estas dos esposas: la razón y la imaginación, «que são ambas ciumentas e exigentes e o arrastam ambas, com lutas por vezes trágicas e por vezes cómicas, para o seu leito particular» (1), para llegar finalmente a hacerlas convivir, en choques, mezclas y gradaciones que se manifiestan en su obra, desde la composición total en sus estructuras más amplias, hasta los aspectos más menudamente verbales de su prosa. Contrastes que recorren una gama, que va desde los efectos gruesos, abruptos y violentos, a los de más sutil e irónica delicadeza. Podría decirse que el *contraste* es eje de su estilo.

Esta dualidad interior, colisión interna latente en su espíritu, la transforma Eça en un elemento fundamental y consciente de su estética estilística, que se nutre de esas constantes oposiciones y antítesis, que, como dos corrientes eléctricas de signo contrario, tienden a la atracción. En ese proceso de resolución y equilibrio la imaginación se doma y se tempera, y la visión idealizada adquiere corporeidad por la irrupción violenta de la realidad. Y de la misma manera la crudeza de ésta se sublima y desvanece a través de la efusión lírica y el sueño ideal, que le dan una cualidad transcendente y superior. Encarna así Eça la fórmula bergsoniana de que «le réalisme est dans l'oeuvre quand l'idéalisme est dans l'âme, et c'est à force d'idéalité seulement, qu'on reprend contact avec la réalité» (2), logrando finalmente que su estilo al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios, y que reúna «as duas cualidades mais preciosas em Arte,

(1) *NC*, pág. 486.
(2) Henri Bergson, *Le Rire*. Genève, Skira, [1924], pág. 91.

que mais raramente se reunem: Realidade y Poesia» (1). Así su fórmula estética esencial se define como una manera de pintar la verdad «levemente esbatida na névoa dourada e trêmula da Fantasia, satisfazendo a necessidade de Idealismo que todos temos nativamente, e ao mismo tempo a sêca curiosidade do Real, que nos deram a nossas educações positivas...» (2).

Esto le permitió a Eça absorber, y resolver en una unidad coherente y personal credos estéticos y actitudes estilísticas tan diversas como el realismo concreto y positivo, el «naturalismo experimental» de Zola — con su observación minuciosa y su interés por las miserias físicas y psíquicas — y el neblinoso, irreal y selecto mundo poético de los simbolistas, la lujosa, imaginativa y precisa descripción exótica de Leconte de Lisle, etc., logrando como dice Giuseppe Borgese, envolver «l'aspro ferro del verismo in una guaina di velluto parnassiano» (3).

Otra característica psíquica de Eça que transparece constantemente a través de su estilo es una *sensibilidad sensorial* que llega a lo voluptuoso. El predominio de las sensaciones físicas — y de las psíquicas inmediatamente derivadas de ellas — sobre toda otra clase de percepciones es evidente. No sólo en la selección y tratamiento de los temas, sino en la elección y uso de las imágenes, e incluso del vocabulario, vemos manifestarse imperativamente este agudo sensorialismo. Hay en él un poeta pagano ébrio de entusiasmo por la magnificencia de la materia, por el encanto de la belleza física, dice Moniz Barreto (4). Esta pasión por la hermosura de lo sensible es una de las piedras angulares

(1) *Cor.*, pág. 234.

(2) *NC*, pág. 139. Este concepto está resumido en el lema que abre *A Reliquia*, y que expresa la afirmación de su estética propia: «Sôbre a nudez forte da Verdade — o manto diáfano da Fantasia».

(3) «*La Reliquia*, di Eça de Queiroz». *Studi di Letteratura Moderna*, Milano, Fratelli, 1915, pág. 246.

(4) «O Mandarim», *O Repórter*, Lisboa, 1888, 27 de Outubro.

de su vida psíquica, empapada, como su estilo, de una sensualidad que se extiende al mundo interior. Este rasgo constitutivo tiene una particular acentuación — que casi linda en lo obsesivo — en lo que se refiere a las impresiones de índole psicofísica provenientes de la vida erótica. La abundancia en su obra del tema del amor carnal y el aquilatamiento gozoso de las sensaciones que lo acompañan brota de lo hondo de su temperamento y aflora constantemente en su estilo.

La libertad expresiva que en esta dirección mostraba el naturalismo de escuela, basado en su pretendido cientifismo «experimental», sin duda contribuyó a hacer que, cuando Eça abrazó el credo zolesco, llevase, en ocasiones, la expresión de este aspecto de la vida, tan lejos como los más audaces cultivadores del género en Francia. Pero la presencia de esta nota en su estilo es ya discernible desde sus primeras páginas. Algún crítico ha diagnosticado como «neurosis sexual» (1) este pansensualismo amoroso de Eça — que casi excluye de su obra todas las otras formas del amor.

Otra dimensión fundamental de la actitud estilística de Eça y que imprime a sú expresión literaria un carácter eapecial es su acentuado *impresionismo*. Esta forma de enfocar la realidad y sus fenómenos se manifiesta también desde sus comienzos, y se hace cada vez más perceptible según va independizandose de la pasajera influencia de la ortodoxia naturalista y afirmándose en su propia visión estética de la realidad, sin preceptos de escuela, mediatizadores. Más y más claramente vemos aparecer en su estilo esa «voluntad de representar las sensaciones que las cosas le provocan[...] y no las cosas mismas» (2). Pudiera

(1) Vid. J. Gaspar Simões, *Eça de Queiroz. O Homem e a Obra.* Lisboa, 1945, pág. 345.

(2) Vid. Amado Alonso y Raimundo Lida, «El concepto lingüístico del impresionismo». *El Impresionismo en el Lenguaje.* Buenos Aires, Instituto de Filologia, 1942, pág. 136.

creerse que muchas de las formas lingüísticas del impresionismo (oraciones nominales, etc.) le hubiesen llegado a través de la observación de algunos de los autores franceses cuya lectura frecuentaba, donde menudean; pero la constancia y riqueza con que este carácter nos sale al encuentro en la trama de su prosa nos empuja a la convicción de que se trata de algo hondamente enraizado en su temperamento. Las posibles influencias serían entonces más bien confluencias, producto de una afinidad espiritual y psíquica con esos autores, en la que hay también probablemente un factor de comunidad de visión estética de época. En Eça, en cualquier caso, parece ser no sólo un simple procedimiento literario, adquirido y aplicado como tal, sino una actitud que tiene su cimiento en el substrato psicológico de su sensibilidad artística.

Hemos dejado para el final de esta enumeración caracterológica dos notas esencialísimas y quizás las más inmediatamente definitorias de todas las citadas. Son las que aparecen siempre en toda impresión general de su estilo: la *ironía* y la *presencia* personal de Eça en su obra. En cuanto a la primera, diremos que el sentido de lo cómico es un elemento esencial de su visión de la realidad. Su sistemática deformación de ésta tiende fuertemente a acentuar este aspecto, lo mismo que a rehuir el dramatismo. Esta natural e incontenible inclinación para ver y expresar los aspectos risibles, grotescos y contradictorios de los hombres, las cosas, y los hechos, se proyecta por casi la totalidad de su obra. Casi nada se libra—ni él mismo — de entrar en el campo de visión de su lente deformadora. La diagnosis justa de ese humor fantasista dista de ser sencilla. Impregna la totalidad de su creación artística y presenta una gama de abundantísimos matices y gradaciones: desde la sutil y casi imperceptible ironía verbal, hasta los violentos contrastes y distorsiones, que caen en la farsa y en la exageración caricaturesca. Lo mismo diríamos de la finalidad de su empleo, que también recorre una extensa escala: desde la punzante y buída arma polémica destinada a

herir en lo hondo, y con pretendida inocencia, al contrincante, hasta la ironización desinteresada que se extiende sobre la sociedad, la vida y el hombre, con un sentido total y trascendente, que linda en lo cósmico. Este carácter, frecuente en la literatura inglesa, y rarísimo en las letras ibéricas, es uno de los factores de atracción más poderosos que su estilo ofrece en nuestros medios.

Este último rasgo unido a alguno de los anteriormente citados y a ciertas características, más concretamente idiomáticas, de su estilo, se combinan para dar a su expresión una vigorosa coloración afectiva y personal. La tendencia temperamental de Eça a adoptar una posición egocéntrica en el relato, a comunicar su *yo*, inevitablemente, y por mil procedimientos — aún en las obras de más pretendida impasibilidad de credo realista — hacen que sintamos, al leerle, su presencia, casi física, invadiéndolo todo. Contribuye a esto también el hecho de que él, como todo escritor con fuerte volición estilística, aspire constantemente al primer plano de su creación. El relato no vale por sí mismo, sino por la presencia de la «manera» (1) del narrador. Hay estilos en que el autor queda en la penumbra; está interesado fundamentalmente en la eficacia de la narración. Son los de la «bonne prose». Para los autores de prosa de arte, el relato es uno de los elementos; y otro, tanto o más importante que aquél, es la forma de comunicar el material narrativo. Eça, pues, se sitúa entre el lector y los hechos y dá siempre una versión interferida por su personalidad, y saturada de ella, hasta el punto de que ésta se hace indisociable del relato. Esta inmersión, es en él tan fuerte, que recurre, a toda clase de arbitrios técnicos, conscientes e inconscientes, para aparecer de alguna

(1) «... and when we speak of the manner of a true master we mean what is essential in his art». Walter Pater, *Appreciation: with an essay on style*. [1888], London, MacMillan, 1944, pág. 10.

manera en su narración, para incorporarse a ella, gozando del juego de ser, simultáneamente, autor y objeto de ficción. Esta impresión de su presencia en la obra, percibida y señalada por algunos críticos (1), es la causa de esa curiosidad insaciable por el hombre, que se apodera de los lectores de Eça de Queiroz.

(1) «Este novelista es uno de los casos más salientes de la literatura, moderna por esa abundancia y acentuación de personalidad que sorprende y fascina. Se diría que no es el «autor» lo que está en sus novelas, el «yo» literario, eso, al fin vago, intelectual, abstracto; sino el individuo, el hombre mismo, la vibración viviente de sus nervios, directa, su percusión cardíaca, digamos así; la figura casi con relieve de existencia física». Eduardo Colín, «Eça de Queiroz». *Siete cabezas.* Bogotá, 1921, pág. lviii.

VI

LA PALABRA

Vamos a comenzar nuestro estudio por el análisis del uso que Eça hace de aquellos elementos verbales básicos, que son susceptibles de evocar conceptos, y que por lo tanto son ingredientes estéticos fundamentables de la frase. Nos estamos refiriendo a las palabras que expresan substancia, cualidad o fenómeno. Es decir, las «palabras-ideas» (1). Las «palabras-utensilios», o sea aquellas otras categorías de la gramática tradicional que son meros signos funcionales de carácter auxiliar o satélite, que rodean a las primeras y las ayudan a integrarse lingüísticamente en la frase, no serán totalmente eliminadas de nuestro estudio, pero recibirán solamente la atención tangente e incidental que su simple funciôn de conectivos lógicos pueda ocasionalmente merecer.

Antes de abordar el análisis individual de cada uno de esos elementos verbales básicos y el significado psicológico y estético de su empleo, haremos una evaluación del léxico y la sintaxis queirocianos en su conjunto.

En este estudio de los elementos significativos de la frase, lo mismo que en exploraciones posteriores de estructuras idio-

(1) Nos permitimos usar aquí esta clasificación de Hans Adank (*Essai sur les fondements psychologiques et lingüistiques de la métaphore affective*, Genève, 1939, págs. 45-46). Nos parece más clara y sencilla la denominación de «palabras-ideas» que el término técnico «semantemas».

máticas más complejas, nos permitiremos frecuentemente prestar una atención más demorada a los porqués y a las raíces psicológicas de los hechos estilísticos, que a éstos en sí mismos.

Los contactos entre éstos distintos compartimentos — que aquí establecemos por pura comodidad de nuestro estudio y sin la menor pretensión de rigor teórico — serán numerosos. Como ya dijimos, las innovaciones, los préstamos, las fusiones y las transposiciones estilísticas de un autor proceden siempre, en mayor o menor medida, de hondas causas psíquicas, o de voliciones estéticas suscitadas por ellas. Esas causas y esas voliciones nos saldrán al encuentro por lugares muy diferentes, y hallarán su camino de expresión a través de fenómenos lingüísticos a primera vista muy dispares.

1) EL LEXICO Y LA SINTAXIS EN GENERAL

a) *Actitud léxica de Eça. La limitación de vocabulario y la flexibilidad combinatoria. La lengua oral.*

«Benaventurados os pobres de lexicon, porque dêles é o Reino da Glória» (1). Con esta paráfrasis bíblica resume Eça la defensa de uno de sus principios estilísticos fundamentales, que críticos incomprensivos y hostiles se empeñaron en establecer como una de las más evidentes limitaciones de su arte de escritor (2). Con obtusa pertinacia cierta parte de la crítica ha

(1) *CIF*, 50.

(2) Este es uno de los muchos lugares comunes de la crítica queirociana que tempranamente adquirieron libre circulación (Vid. Fialho de Almeida, *Brasil Portugal*, Lisboa, 1900, II, núm. 40, 16 de Setembro) y que ha llegado a imponerse de tal modo que ha sido aceptado, no sólo por admiradores más entusiastas que agudos (Vid. A. de Oliveira, *Eça de Queiroz*, Lisboa, 1919, págs. 50-51) sino — y más extrañamente — por sagaces críticos modernos (Vid. C. Basto, *Foi Eça de Queiroz plagiador?*, Lisboa, 1924, pág. 258; -M. Paiva Boléo, «O realismo de Eça de Queiroz», *Biblios*, Coimbra, 1941, II, mún. 17, Fevereiro, pág. 726, (Nota).

hablado de la pobreza de vocabulario de su obra, atribuyéndola en gran parte a su continuada ausencia del país. Una y otra vez se le ha puesto en parangón con Camilo Castelo Branco y con A. Feliciano de Castilho, para hacer resaltar, por el contraste con la opulencia verbal de éstos, la indigencia del léxico queirociano.

Cualquiera que se acerque sin prejuicios académicos al estilo de Eça, verá que para ser lo que él se proponía que fuese, en sus direcciones más características y eficaces, tenía que basarse, necesaria e inevitablemente, en la restricción del vocabulario. Una de las notas mas nítidamente definidas que nos saldrá al encuentro al acercarnos a su mecanismo sintáctico será la constante tensión hacia una clara sobriedad. Y el cimiento inicial de esta concentración expresiva — que tiene, como veremos, muy ricas manifestaciones — es la limitación voluntaria del léxico. Pero esta economía cuantitativa le obliga, para traducir sus ricas y variadas percepciones, en primer lugar, a extraer de ese vocabulario hasta la última esencia de posibilidades significativas que cada palabra contiene, y en segundo, a forzar cada una de ellas a nuevas acepciones, totalmente inéditas, por medio de sutiles alianzas y choques combinatórios. A través de éstos, logra poner a contribución las ocultas fuerzas evocativas de todos sus significados, haciéndolas desplegarse, multiplicarse semánticamente, y saltar fuera de los que hasta entonces se consideraban sus cauces consagrados. Y sin la menor sensación de esfuerzo ni de retorcimiento, con una naturalidad que, de momento, engaña al diccionarista más vigilante. Para realizar esto, era preciso su extraordinario poder sobre las palabras, su natural capacidad para la «callida junctura» que pedia Horacio (1), para remozar y dar fresca novedad, por medio de imaginosas asociaciones, a las palabras más humildes, cotidianas y deslustradas del idioma.

(1) «In verbis etiam tenuis cautusque serendis — Dixeris egregie, notum si callida verbum — Reddiderit junctura novum». *De Arte Poetica.*

De ahí su irritación ante la incomprensión de la crítica «caturra» y tradicionalista. Irritación que le llevó a escribir unas páginas sobre la estética del léxico, que son más una irónica y desdeñosa explicación que una defensa, y que quizá por digna altivez dejó sin publicar (1). En ellas responde a aquellas mal intencionadas comparaciones con los millonarios del verbo vernáculo, de que se le hacía objeto. «Fradique» — su *yo*, ideal — le dice a «E» — su *yo* real — encubierto bajo el diáfano disfraz de la inicial:

> «Evidentemente a sua língua não e rica — menos rica, decerto bem menos, do que a de Oliveira Martins ou do Ramalhal amigo. Muito menos ainda do que a de Camilo, cujo verbo é prodigioso, acumulando todo o que o gênio nacional inventou para se exprimir! E por isso é tanto mais doloroso ver que êle não sabia usar essa imensa riqueza e que, com um lexicon mais vasto que o de Ramalho e o de Oliveira Martins, não alcançou jamais, como êles, o vigor, o relêvo, a côr, a intensidade, a imagem, a vida, mesmo naquêles assuntos em que o Romancista, o Crítico e o Historiador se encontram: — a pintura exterior dos homens e do drama humano» (2).

Eça emplea aquí a sus amigos, y correligionarios estéticos, como tenue pantalla polémica. La comparación real está establecida de novelista a novelista: Camilo-Eça. «Fradique» continúa su paralelo: Ante el problema expresivo mientras, Ramalho y Oliveira Martins — es decir Eça — triunfan

> «Camilo, con o verbo completo duma raça na ponta da língua, hesita, tataranha, amontoa, retorce,

(1) Se trata de la «Carta» de Fradique Mendes «a E... [Eça de Queiroz]», incluída póstumamente en *CIF.*

(2) *CIF,* pag. 49.

> embaralha e faz um pastel confuso — que nem o diabo lhe pega, êle que pega em tudo» (1).

Después de esta cruel caracterización del estilo del venerado maestro romántico, «Fradique» termina su parangón con un consejo, envuelto en buída ironía, a su otro *yo:*

> «Você, en tôdo o caso, é infinitamente menos rico em têrmos do que êsses seus três ilustres colegas. No entanto não se aflija por isso, nem continue a ler o dicionário, menos ainda os clássicos» (2).

¿Quién es — según el consenso unánime de la crítica inglesa — el mejor prosista de Inglaterra, donde «homens pacientes fizeram uma contagem das palavras usadas pelos grandes escritores da língua?» — pregunta Fradique. No es ni «Macaulay, o torrencial», ni «George Eliot, a deusa», que están en la categoría más alta. Según esa crítica unánime, es Addison, cuya pobreza de diccionario era «verdadeiramente lamentável», y que sin embargo es considerado «o mais puro, fino, encantador, original, luminoso, prosador inglês» (3).

Y ¿en Francia? Es toda la «Legión Sagrada», desde La Bruyère, mostrando que «a melhor prosa, a mais perfeita, a que tem sido a grande educadora literária e tem civilizado o mundo, a mais lúcida, é feita com meia dúzia de vocábulos que se podem contar pelos dedos» (4).

Eça para ponerla al servicio de su visión estética, tenía que dar nueva vida, color y movimiento a una lengua, en la que «o valor estilístico da prosa residía principalmente na copiosi-

(1) *CIF,* pag. 49.
(2) *Ibid.,* pag. 50.
(3) *Ibid.,* pags. 50-51.
(4) *Ibid.,* pags. 52.

dade vocabular, na pureza etimológica do vocábulo, no pitoresco da frase, desprezando-se quási sempre a ordem e a armonia das palavras e a originalidade das frases como valores expresivos e rítmicos» (1). Eça sabía — con Flaubert (2) — que las combinaciones de palabras son infinitas, y que una pequeña alteración del orden tradicional establecido, puede insuflar a la frase matices insospechados y dar reflejos nuevos a las asociaciones más empalidecidas por el uso. Sabía bien que lengua rica, no es vocabulario asfixiante, sino flexibilidad aleatoria. Para él, que conocía a Gautier desde su juventud

> «As palavras são como se diz em pintura *valores:* para produzir, pois, um certo efeito de fôrça ou de graça, o caso não está em ter *muitos valores,* mas em saber agrupar bem os três ou quatro que são necessários» (3).

Y ¿a dónde hay que ir a buscar esos «valores», según Eça? No será a la tradición literaria del idioma, a los modelos clásicos del bien escribir nacional, a la mayoría de los cuales califica de «mazorros sensaborões» (4), sino a la lengua viva, a la lengua

(1) Cf. Castelo Branco Chaves, «A influência de Gustavo Flaubert na estética de Eça de Queiroz». *Revue de Littérature Comparée*, Paris, 1938, XVIII, Janvier-Mars, pág. 206.

(2) «Il n'est pas besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois[...] pour fixer toutes les nuances de la pensée: mais il faut distinguer avec une extrême lucidité toutes les modifications de la valeur d'un mot suivant la place qu'il occupe. Ayons moins de noms, de verbes et d'adjectifs de sens presque insaisissables, mais plus de phrases différentes, diversement construites, ingénieusement coupées, pleines de sonorités et de rhythmes savants. Efforçons-nous d'être des stylistes excellents plutôt que des collectioneurs de termes rares». «Préface» de *Pierre et Jean*, de Maupassant, Paris 1888, pág. 24.

(3) *CIF*, pag. 52.

(4) *CI*, pag. 59. Es curioso notar la perspicacia de Camilo que, amante y seguidor de los clásicos, entendió sin embargo la actitud de Eça

hablada. Todos los grandes maestros de la literatura francesa que «Fradique» cita, trabajaron su prosa con esos materiales: Renan, Flaubert, no emplearon sino

> «...os têrmos da linguagem familiar, os mesmos que sabe e emprega qualquer modista da *Rue de la Paix*» (1).

Porque:

> «Seria [...] impossível tornar bem compreensível a análise dum sentimento, se [...] em lugar de notar todas as modalidades dêsse sentimento em têrmos claros e simples, através dos quais elas vivessem, as empastasse, as afogasse, usando os sinónimos complicados dêsses têrmos simples. Um romance que não possa ser lido sem um Dicionário é uma obra, grotesca» (2).

Y el novelista nos da la razón fundamental que determinó en aquellos autores ese criterio de selección del léxico, que él sigue:

> «...só os têrmos simples, usuais, banais, correspondendo às cousas, ao sentimento, à modalidade simples, não envelhecem. [...] O homem, mentalmente, pensa em resumo e com simplicidade, nos têrmos mais banais e usuais. Têrmos complicados, são já um esfôrço de literatura — e quanto menos literatura se puser numa obra de arte, mais ela durará, por isso mesmo que a linguagem literária envelhece e só a humana perdura» (3).

hacia ellos, y juzgó que «avisadamente» «...não andou mal não os admitindo em casa». «Carta a A. M. Pereira». *Revista Moderna*, París, 1897, I, núm. 10, pag. 317.

(1) *CIF.*, pag. 52.

(2) *Ibid.*, pag. 54.

(3) *Ibid.*, págs. 53-54.

Efectivamente, se podría decir, que uno de los elementos que contribuyen a dar estilo de Eça su modernidad fresca y permanente, su actualidad, o mejor diríamos su intemporalidad, es la relación estrecha que lo une a la lengua hablada. Es evidente que en el vocabulario de Eça no hay apenas «literatura» — de ahí las acusaciones de pobreza. Es evidente, también, que hay mucho en su sintaxis del movimiento afectivo de la conversación. No es ya tan evidente que la preocupación de evitar la «literatura» en su obra fuese un postulado normativo de su código estilístico, en absoluto. Hay en su estilo literatura a torrentes, e incluso retórica. Retórica nueva, eso sí — retórica de la lengua hablada y de la aparente sencillez — de signo contrario a la que entonces imperaba, oratoria. Y esta retórica, que es de alta calidad, que busca una *elocuencia interior*, basada en la belleza expresiva de la naturalidad estructural y léxica, que hiere el oído por medio de sutiles y bien calculados efectos de armonía y de cadencias menores, se denuncia en su prosa — como tendremos oportunidad de comprobar — por ciertos automatismos, fórmulas y clichés, que se repiten y reaparecen, como en todo estilo muy trabajado. Eça logra fluidez y espontaneidad a base de burilar y pulir interminablemente. Esto le permitió fundir la lengua hablada y la escrita en una fórmula que, siendo en el fondo intensamente literaria, produce la impresión de la sencillez afectiva de la expresión oral.

Por otra parte esta retórica de la naturalidad es una característica de época, que se va formando en Francia desde las postrimerías del Romanticismo. Desde Balzac, se comienza a proyectar lengua oral en la literatura: tanto en el vocabulario, como en la sintaxis. Este movimiento lo siguen los realistas y llega a su apogeo en la prosa de Flaubert (1), Zola, Daudet,

(1) «Flaubert catava dos seus livros todos os têrmos que não pudessem ser entendidos na conversa pelo seu criado: daí vem êle ter produzido uma prosa imortal». *CIF,* pág. 53. Cf. Thibaudet. *G. Flaubert,* págs. 279-306.

etc., alcanzando incluso a la poesía con el Simbolismo — quizá por reacción contra la orfebrería verbal de los Parnasianos (1).

Hay que señalar también que esta actitud léxica y sintáctica no es exclusiva de Eça, sino una tendencia de su generación; que en él se hace más evidente por ser esencialmente un prosista de ficción y por lo tanto el escritor cuya obra logra mayor difusión e influencia de todo el grupo. Ramalho Ortigão y Antero de Quental participan de esa orientación estilística. Este último lo manifiesta paladinamente (2). De hecho, basándose en ciertas páginas de prosa anteriana (3), podría afirmarse que en este sentido Antero precedió y quizá influyó a Eça. Allí está ya, en prosa polémica, la fluidez oral y el vocabulario natural que nos han de atraer en Eça.

Pero Antero era fundamentalmente un poeta y un pensador. Así pues, es a Eça, al novelista, a quien cupo llevar la prosa exclusivamente literaria al baño lustral de la lengua hablada.

Hasta la aparición y difusión de su obra, la divergencia en el idioma entre lengua oral y lengua escrita era más evidente en portugués que en ninguna otra lengua romance. De hecho existían dos formas de expresión: la de la conversación y la del libro, en completo divorcio. La ampulosidad y exhuberancia de aquélla, ahogada por su propia riqueza de sinónimos, era

(1) Cf. «Les meilleurs termes sont à mon sense d'un usage courant. Il suffit de savoir les faire rendre par des associations unaccoutumées des effets inattendus». Paul Verlaine, *Mémoires d'un Veuf.* 1886, Cit. por A. Barre, *Le Symbolisme*, Paris, 1911, pag. 58.

(2) «... Concedeu-me a natureza o dom da prosa, não da prosa de convenção, arremedando o estilo dos séculos XVI e XVII, mas duma prosa que tem o seu tipo *na língua viva e falada hoje,* analítica já nos movimentos da frase, mas na linguagem ainda e sempre portuguesa». «Carta a W. Stork», *Raios de extinta luz*, Lisboa, 1892.

(3) Cf. *Carta ao Exm.º Sr. D. José d'Avila, Marquês d'Avila, Presidente do Conselho de Ministros*, Lisboa, s.d., [1871]. (Publicada como protesta contra la clausura de las «Conferencias Democráticas», del Casino de Lisboa).

general. Eça introduce de nuevo en la literatura, la corriente clara y natural de la expresión diaria — lo que ya Garrett «que era outro pobre de lexicon» (1) había débilmente iniciado, buscando un afecto anti-elocuente, de sencillez e intimidad. Perseguía un estilo «común», en el sentido meliorativo de la palabra, es decir, comprensible para todas las gentes, esencialmente comunicativo, no difícil, ni culto. Por eso despreciando la fácil riqueza del diccionario, democratiza la prosa dando entrada en ella a las palabras humildes, cotidianas, e incluso a aquellas consideradas vulgares (2).

Su problema consistía en crear con los materiales más generales, más concretos y más sobados, de la expresión familiar, un instrumento que, respondiendo segura y claramente a sus percepciones, satisficiese al mismo tiempo, sus delicadas exigencias interiores de perfección formal. A su fuerte aversión al engolamiento post-romántico unía una repugnancia aún más fuerte a la expresión trivial, impersonal, sin relieve. Así pues, tuvo que operar una magnetización personal sobre ese desgastado vocabulario, por medio de simbiosis de significado, alianzas desacostumbrades, transposiciones de toda índole, nuevas armonías, choques, contrastes, etc. El resultado es un léxico de esencia intransferiblemente original, ya que su originalidad no reside en las palabras en sí mismas, sino en su manejo. Todo intento de imitación de su empleo de las palabras degenera rápidamente en el «pastiche», pues lo que se toma generalmente son aquellos rasgos más externos, más agresivos, menos esenciales. El remedo se delata a sí mismo fácilmente.

---

(1) *CIF*, pág. 56. Cf. A. Lopes Vieira: «Depois de Garrett — e é essa a beleza do folhetim das *Viagens* — foram Eça de Queiroz e João de Deus, o prosador e o poeta, que restituiram as nossas letras à língua *viva*. Com êles acabou o *dialecto* literário — essa coisa morta, e vivaz!» *Nova Demanda do Graal*, págs. 295-296.

(2) Como dijo Júlio Brandão: «Fez entrar o vocabulário pobre, no salão das nossas letras». *Eça de Queiroz. In Memoriam*, pág. 159.

Con su voluntaria economía de medios, consiguió Eça el no común milagro de lograr una forma de expresión acentuadamente propio dentro de la lengua de todo el mundo (1). «Lengua de todos y lenguaje de uno solo» definiría perfectamente el carácter esencial del «habla» queirociana; que se halla en el difícil equilibrio de lo individual y lo social, participando de ambas cosas a la vez, profunda y misteriosamente.

b) *La concentración expresiva. La repetición como proceso estilístico.*

Ese contacto inmediato y fecundo del estilo de Eça con la lengua viva, le obligó a compensar la sencillez de sus medios, con una rica concentración expresiva, en virtud de la cual la composición de las agrupaciones verbales, y de la frase en su totalidad, pasan a tener la calidad esencial de una palabra. Por una ajustadísima mecánica logra reducir el conjunto a una unidad que tiene una curiosa ambivalencia. Por una parte, es lógicamente abarcable y comprensible en su totalidad, y de una vez, en una simple imagen, en la cual se combinan jerárquicamente todos los elementos lógicos allí contenidos. Pero por la otra, como no expresa, objetivamente, más que una fracción de la substancia plenaria que transmite, tiene lo que podriamos calificar de efecto retardado; y casi inmediatamente comienza a desplegar ocultos poderes asociativos y evocativos, que actúan

---

(1) Cf. «Avoir un style, c'est exister, c'est se différencier. Avoir un style, c'est parler au milieu de la langue commune un dialecte particulier, unique et inimitable et cependent que cela soit à la fois le langage de tous et le langage d'un seul». Rémy de Gourmont, *La Culture des Idées*, Paris, Mercure de France, MCMX, pág. 9; «Aujourd'hui, encore, avoir un style c'est avoir fait une coupe original dans le complexe qu'est la langue parlée». A. Thibaudet, *G. Flaubert*, pág. 288; «A que parece de tôda a gente e ó *grande arte* — eis a mais bela linguagem». A. Lopes Vieira, *Nova Demanda do Graal*, pág. 339.

sin que podamos localizar su presencia verbal. Esta apretada concisión de su estilo, esta enjundiosa y hábil parquedad, en la que aparentemente nada sobra ni falta, es lo que ha impresionado a algunos destacados críticos extranjeros, llevándolos a señalar, con unanimidad, su prosa — en la obra donde este carácter se manifiesta con más intensidad — como ejemplo de la más alta forma del arte de escribir (1).

Otro resultado natural de la restricción de vocabulario es la repetición de palabras. Pero esta desventaja es superada por Eça valiente y habilidosamente. En lugar de huir de ella, la busca, la elabora, la subraya, y llama hacia ella la atención del lector. Y consigue transformarla en una ventaja estilística. En sus primeras obras, débilmente; después, ya seguro del efecto poético que se puede extraer de la repetición diestramente manejada, la prodiga, y la eleva a rasgo distintivo de su prosa, logrando en ella fórmulas de gran musicalidad evocativa, como veremos mas adelante. Es de notar que Eça, no sólo practica procedimientos repetitivos que encontranemos en la poesía y el drama simbolistas — y en la lírica del modernismo en castellano — sino que desarrolla otros muchos totalmente propios, y de original eficacia. Estos procesos que comienzan por estar basados en la palabra, pasan a la frase y de ahi a ligarse en la

(1) Cf. «*La Reliquia* es una tentativa realizada [...] de alcanzar en una lengua romance la concisión de los clásicos latinos [...], la concisión suma virtud interna y esencia concentrada del estilo, a la vez que agilidad y vuelo aquilífero del entendimiento». Emilia Pardo Bazán, «Un novelista ibérico», *Por Francia y por Alemania*, Madrid, 1889, págs. 238-239; «Cose dette con parche e precise parole, fermate in tratti di squisita leggerezza e pastosità descrittiva, ritmati secondo una discreta musica di flauti...». Giuseppe Borgese, «La Reliquia», *Studi di Letteratura Moderna*, Milano, Fratelli, 1915, pág. 435; «That economy of means which to me is the fundamental tenet and test of all great art[...], so finely illustrated by *The Relic*..». Edwin Bjorkman, «*The Relic*, by Eça de Queiroz», *The New York Sun*, September 12th., 1925.

estructura toda del período. En la última etapa de su estilo, son un recurso de gran importancia en su arsenal expresivo.

Este carácter repetitivo, sin embargo, sólo es aparente para el ojo analítico, interesado en la descomposición de la mecánica de la forma. En lectura normal, la prosa queirociana, debido en gran parte a esa misma elaboración estética de la repetición, produce la impresión de una rica y fluída variedad de formas.

c) *Evolución en el tratamiento del léxico. Poder expresivo contra poder verbal.*

El progreso de Eça en el uso de las palabras se desarrolla paralelamente al desenvolvimiento general de su arte. Del vocabulario abstracto de sus primeros escritos, «impreso» (1), procedente de lecturas, y de la atmósfera confinada de su lirismo sin frenos y sin contacto con el aire de la realidad exterior, pasa al vocabulario de intención objetiva, que sirve a una visión de la realidad, que pretende ser flagrante e impasiblemente fotográfica, guiada y dominada como está por la férrea disciplina del realismo experimental. Y de ahí, en sutil evolución, desemboca en un uso del léxico, que funde los dos anteriores, para suscitar una realidad irreal, voluntariamente acentuada y deformada por la fantasía. En esta etapa final, la palabra deja de perseguir la representación de la realidad inmediata y tangible, para apuntar a una realidad más profunda y transcendente. Vemos así como pasa del propósito de verdad objetiva de su período realista — duramente conquistado contra fuertes tendencias temperamentales — al intento de veracidad poética a partir de su liberación de toda disciplina limitadora. Del uso de la

(1) Eça tenía perfecta conciencia de la atmosfera libresca y líricamente enrarecida de sus folletines de la *Gazeta de Portugal*. Batalha Reis, nos dice que Eça repetía con frecuencia: «Estamo-nos tornando impressos. Basta de ler e imaginar. É indispensável o ato humano, — inverosímil se fôr possível — a aventura, a lenda em ação, o herói palpável». *PB, Introd.*, xvi.

palabra que trata de ceñir lo más posible su misión a la expresión de la realidad exterior y común de las cosas, a un uso nuevo que trata de sugerir el espíritu íntimo de esa realidad, lo que en élla hay que trasciende lo aparente e inmediato, lo que hay de absoluto y eterno en lo particular y transitorio.

En este proceso evolutivo de su léxico — evolución lenta y armoniosa — Eça, como ya dijimos, hace uso de palabras habituales y ordinarias del idioma. Pero, naturalmente, el poder de sugestión, de matización y de ilusión de esas palabras está gastado o embotado por el uso unilateral que el común de las gentes hace de ellas, que las satura y las empapa de una acepción significativa y emocional única e inflexible. Se le plantea entonces a Eça el problema de vivificarlas, darles nuevos cuños, crearles anversos y reversos; en suma, de liberar sus posibilidades expresivas, desconocidas e inéditas para la generalidad, canalizando y dando realidad através de ella a emociones individuales nuevas, y a conceptos y sensaciones comunes y eternas, — pero que habitualmente están imprecisas y soterradas en la conciencia humana. Tiene que infundir a las palabras, ese carácter que Valle-Inclán — aplicado discípulo estilístico de Eça — ha clasificado de «sibilino» (1).

Esto lleva a Eça a dar al léxico común sentidos que al pronto nos resultan totalmente legítimos y plausibles, pero que cuando reflexionamos, su atrevimiento semántico y su originalidad

(1) «Sólo podemos comprender aquello que tiene sus larvas en nuestra conciencia y que va con nosotros desde que nacemos hasta que morimos. A veces la música de una palabra logra despertar esas larvas, y otras las hace remover, y otras les da alas, pero nunca aprendemos nada. [...]. Las palabras son humildes como la vida. Pobres ánforas de barro, contienen la experiencia derivada de los afanes diarios, nunca lo inefable de las alusiones eternas. El hombre que consigue romper alguna vez la cárcel de los sentidos, reviste las palabras de un nuevo significado como de una túnica de luz. Entonces su lenguaje se hace sibilino». *La lámpara maravillosa*, (1916), Madrid, 1922, pág. 59.

expresiva se nos muestran con inmediata evidencia. Y esto se debe a que el secreto no reside en una translación de las palabras, como quería Mallarmé (1), de su estado *bruto* o *inmediato*, en las relaciones prácticas de la vida, al estado *esencial*, sugestivo producto del ejercicio estético en el mundo del arte; ni en una transubstanciación significativa de las palabras a través de los misteriosos ecos afectivos de toda índole que ellas despiertan en la conciencia, como veremos más tarde en James Joyce y Gertrude Stein, sino en la serie de asociaciones impregnaciones, cruces, choques, cambios, reflejos significativos y emocionales a que somete su vocabulario. Unas veces a base de simples alianzas que obligan a las palabras, ya a irradiadar representaciones ajenas a su sentido, o sólo analógica e indirectamente contenidas en él, ya a expresar vivencias plurales, o contradictorias e inefables, de las cosas y los fenómenos. Otras veces es por medio de hábiles transposiciones sintácticas, en virtud de las cuales las palabras entremezclan y permutan sus funciones gramaticales y semánticas produciendo así en la frase colisiones de sentido, que dan la impresión de que todos sus elementos están usados en valoraciones oblícuas. Todos ellos parecen entonces tener una actuación multiple, permeándose recíprocamente y prestándose inesperados ecos evocativos, que desorientan y encantan. En otras ocasiones Eça pone a contribución el poder que algunas palabras tienen, en virtud de su largo uso, de hacer surgir alrededor de sí significaciones secundarias, no sólo por el sentido, sino por el sonido; sin que sepamos cómo, por su efecto fónico propio o por la asociación de éste al de otros elementos de la frase, añaden a su contenido lógico una serie de referencias y relaciones que estimulan misteriosamente nuestra sensibilidad.

De esta manera, ese léxico común, esas palabras habituales,

(1) Cf. «Divagation première, relativement au vers», *Divagations*, Paris, Charpentier, pág. 250.

sin ser aparentemente violentadas ni sacadas de su quicio normal, como que se infunden de novedad conceptual y emocional, y dejan escapar lo que Eça llama «o substrato fantástico que se encontra sob a realidade evidente [...], a quantidade de sônho que as cousas contêm» (1).

Utilizando acepciones reflejos de las palabras, fruto de un empleo asociativo de siglos, haciendo actuar el lastre de sugerencias psicológicas y de evocaciones sensibles que aquellas arrastran, es decir, dándoles el doble filo de una función intelectiva, y una función afectiva y sensorial, puede Eça emplear un léxico que es humilde y familiar, si lo consideramos aisladamente en sus elementos, pero que integrado en la frase desarrolla una tal multiplicidad de planos y resonancias, que produce la ilusión de una gran riqueza de materia verbal. Por eso la descarga expresiva de su frase, es siempre infinitamente y sorprendentemente superior a la suma de las significaciones objetivas de las palabras que la componen. De ahí deriva también, la intensa coloración personal que ese léxico toma en manos de Eça — a la que ya hicimos alusión.

Sin embargo, esto no quiere decir que la palabra, aisladamente, sea para él el centro de atención, ni la meta del estilo. Todo lo contrario. En su prosa, nunca aparece aquélla como elemento de finalidad (2). Justamente lo que le repelía de la lite-

(1) *Egi.* pág. 97.

(2) Es precisamente la ponderada jerarquía que allí rige la relación funcional de palabra, frase y período lo que comunica a su prosa esa sensación de cerrada cohesión, de equilibrio y de medida, que ha suscitado su frecuente comparación con los clásicos latinos. También a eso mismo se debe que un estilo que, en ciertos respectos es tan «fin de siècle», y tan lleno de ecos esteticistas, no se nos aparezca nunca como un estilo de decadencia. Entendiendo como tal — con Paul Bourget — aquél en que la unidad del libro se descompone para dar paso a la independencia de la página, y así sucesivamente, de la página al período, de éste a la frase, y de la frase a la palabra. Vid. «Théorie de la decadence». *Essais de Psychologie Contemporaine.* Vol. I, págs. 19-26.

ratura nacional era el desaforado amor por la palabra, que la caracterizaba; su afición a la hueca acumulación de términos sonoros encandenados en brillantes cascadas oratorias, disolviendo y ahogando la idea: su elocuencia *verbal,* en suma. Y lo que él traía como substitución, era un nuevo tipo de elocuencia: la elocuencia *expresiva* (1). En el fondo, una nueva modalidad del atávico e incurable amor lusitano por el «bien decir», por el «palavriadinho»; pero que, en vez de regodearse con el fasto verbal, se gozaba en la elegante justeza y eficaz sobriedad con que la frase se ceñía al proceso de gestación y formulación mental de la idea, sirviéndola flexiblemente, fielmente, en todas sus fases, cambiantes y matices. En esta nueva elocuencia, la palabra nunca vale por sí misma, sino por la sensación de exactitud, de necesidad y de belleza (2) que se desprende de su integración en el conjunto significativo de la frase. En resumen, al *poder verbal* que caracterizaba lo mejor y más vivo de la vieja literatura — Camilo, por ejemplo — Eça oponía su *poder expresivo;* y a cambio de la fácil retórica de la abundancia de vocablo, dispersiva de la idea, Eça ofrecía la retórica difícil de la concisión (3), la sobriedad y la expresión concentrada.

(1) Se puede afirmar que Eça derrotó e hizo imposible la elocuencia tradicional de la prosa portuguesa. A. Lopes Vieira ha expresado este hecho muy exactamente al decir que: «A glória do naturalismo em Portugal foi a vitória da língua falada comtra a língua bem-falante. Dêste modo Eça de Queiroz desempenhou um papel de clássico». *Nova Demanda do Graal,* pág. 311.

(2) Belleza que es esencialmente verdad artística, en el sentido de delicada congruencia entre la palabra y la visión interior.

(3) En 1891 se quejá de que va perdiendo esa cualidad, para él la esencial del arte literario: «Cada vez possuo menos aquela «arte da concisão» *que caracteriza o verdadeiro escritor*». *CEQ,* pág. 305. [Subrayado por nosotros.]

d) *El léxico de iniciación. Su significado en la obra. Elementos románticos, litúrgicos, científicos. Lo suave, lo caricatural, lo voluptuoso, lo vulgar, lo erudito, lo arcaico.*

En la trayectoria evolutiva de su vocabulario hay que dar un lugar aparte a los folletines de iniciación literaria publicados en la *Gazeta de Portugal* (1). El de estas páginas presenta un carácter distinto, en su tónica general, al del resto de su obra, en su conjunto. Con la particularidad, sin embargo, de que allí están en germen, en estado larvado, y confuso a veces, juntamente con muchos de los procesos que han de venir a constituir el meollo de su manera estilística, muchas de las palabras básicas de su léxico, que pasarán a dar carácter y tonalidad a su estilo.

Desde el punto de vista de los ingredientes verbales podemos ya observar en esos trabajos la confluencia de varias corrientes culturales y estéticas, de índole muy diversa, que aunque sólo superficialmente asimiladas, ya marcan la tendencia y la capacidad de Eça para la absorción de elementos artísticamente dispares, y su reducción a una síntesis personal.

Encontramos allí, en primer lugar, un fuerte predominio de palabras tópicas del decorado bajo-romántico (2); toda una tramoya verbal de carácter siniestro, tétrico, espectral y misterioso — que no era en absoluto desconocido ni infrecuente

(1) Coleccionados, en su casi totalidad, póstumamente, en *PB* y *CIF*.
(2) Algunas de las más frecuentes son: *morte, túmulo, sudários, mêdo, horror, trevas, espectros, aparições, uivos, coveiro, chuva, vento, névoa, agonia, carrasco, môchos, corujas, milhafres, abutres,* etc. etc. Eça cultivaba conscientemente, en esta época, el tetricismo sombrío, hasta en la vestimenta, pero ya ironizaba su postura literaria. «Sou eu o os meus abutres [buitres]. Vimos crear, devorando cadáveres», era su saludo, de noche, a Batalha Reis (Vid. *PB*, Introd., xii). Al final de su vida todavía habla de que ha vuelto al viejo estilo «fantástico, da *Gazeta de Portugal*, feito agora *com menos abutres*». (*Ibid.*, liii).

en las letras nacionales. A través del desorbitado lirismo «metafísico» que impregna los temas y el estilo de esas páginas, vemos este léxico romántico personalizarse, por medio de su hábil mezcla con otros ingredientes novísimos, importados por Eça, de sus lecturas, y hasta entonces desconocidos o no operantes en la literatura portuguesa. Y todo esto envuelto en inquietantes epítetos patéticos, aprendidos en Hugo y Leconte de Lisle, que rodean la expresión de un halo sobrenatural de realidad agrandada y fantástica (1). ¿Cuáles son esos otros componentes verbales?

En primer lugar el vocabulario litúrgico-religioso, que Chateaubriand y el Romanticismo habían ya puesto en vigor, y cuyas posibilidades decorativas la literatura posterior, con Flaubert a la cabeza, había seguido explotando abundantemente. Ya Eça acoge en estos primeros escritos toda una terminología de la vida religiosa y de los símbolos externos del culto (2) — que había de tener tan fuerte y duradera gravitacion en su obra — usándola con un carácter puramente estético, sin adhesión a la creencia, e incluso, frecuentemente, con regodeo satánico de asociaciones lúbricas. Otra corriente léxica presente en estas páginas, que delata la impregnación baudelairiana que Eça

(1) Adjetivos que tratan de conjurar un ambiente de presagio, de misterio y de pesadilla, se suceden monótona y obsesivamente, sin interrupción: *sinistro, horrível, mórbido, tenebroso, medonho, lúgubre, feroz, estranho, sobrenatural, sombrio, apocalíptico, lancinante, imenso, bárbaro,* etc. La abundancia de este último sería suficiente para justificar el calificativo de *bárbara*, con que él definió la prosa de su juventud. (Vid. *PB*, Introd., lii). Otro de uso frecuentísimo es *antiguo*, que con aquél delata el fuerte influjo de de los *Poèmes antiques* (1852) y los *Poèmes barbares* (1862) de Leconte de Lisle.
(2) Palabras como *Deus, hóstia, missa, catedral, coro, canto, mitras, carne, oração, alma, santo, sacerdote, pecado, anjo, psalmos, altar, profanação, rito, óleos, alba, bênção, apóstolos, ascético, místico, eucarístico, pontifical, religioso, sagrado, católico, imaculado, litúrgico,* etc., usadas casi siempre en relacion con sentimientos, cosas, o percepciones profanas. Nótese la importancia que este tipo de vocabulario va a tener en el estilo del Valle Inclan de las *Sonatas* — traductor de Eça desde 1902.

sufrió en esta época es la de las «phosphorescences de la pourriture», el vocabulario de la podredumbre y la enfermedad de la carne, procedente de las *Fleurs du Mal* (1). Y también hallamos en estas páginas otras afluencias verbales, que eran todavia mas desusadas que las anteriores en el estrecho ambiente literario del post-romanticismo portugués. Una, la terminología de las ciencias, popularizada entonces por las obras de Darwin, Huxley y Haeckel y las revistas científicas (2); y otra, una corriente de vocabulario procedente de la mitologia, el folclore y las tradiciones populares germánicas; terminología ésta de origen romántico, llegada a Eça a través de traducciones de Heine y Hoffman (3). Todo este léxico, de tan diversas procedencias, activado por unos verbos de exacerbados, dramáticos, (4) y una sintaxis que rompía con todas las normas — sacrosantas — del purismo vernacular, no tenía mas remedio que causar sorpresa y escándalo.

El viaje al Oriente y la adopcion de la disciplina realista obligan a Eça a salir de sí mismo y de sus lecturas, y a volcarse en la observación del mundo exterior. Esto hace cambiar radicalmente la tónica de su vocabulario, que se materializa, y acusa descriptivamente los aspectos objetivos de las cosas, por la entrada en él de un torrente purificador de palabras concretas de la realidad inmediata. Sin embargo, es curioso que, muchos de los elementos que hemos señalado como característicos de estos primeros escritos, los vamos a ver permanecer, o reaparecer, con significativa tenacidad, a través de toda su obra, denun-

(1) *Podridão, peste, apodrecimentos, fermentação, lepras, febre, vermes, cadáveres, inchado, mole, lívido, descarnado, roxo, gangrenado, esverdeado,* etc., etc..

(2) *Atomos, polen, corolas, nebulosas, constelações, linfático,* etc.

(3) *Nixes, willis, elfos, ondinas, burgraves,* etc., etc..

(4) Como *debatirse, palpitar, flamejar, soluçar, uivar, enroscar-se, rugir, arrepelar-se, delirar, desvairar, tremer, batalhar, sangrar, torcer-se, arrepiar-se, estremecer-se,* etc. etc..

ciando lo mucho de sinceramente temperamental que hay en estas páginas «románticas», tan líricas y tan «librescas». Ciertos elementos de este léxico no lo abandonarán jamás, entreverándose sutilmente en la fábrica de su estilo, a lo largo de toda su evolución. Otros, para poder persistir, cambiaran de signo. Y otros desaparecerán temporalmente, para reaparecer, con una valoración y un uso más astuto y experimentado, en la etapa final de neo-romantización, cuando Eça, ya voluntaria y valientemente, vuelve a «ennevoar-se totalmente no fantástico (1)».

Hay un cierto tipo de palabras, presentes ya aquí con cierta abundancia, que se mantienen a través de toda su obra, y que contribuirán — al acentuarse, extenderse y densificarse su empleo — a dar una nota muy definida a su estilo. Son palabras de connotación antidramática, apacible, delicadamente lírica; muchas de las cuales ya fueron favoritas del romanticismo, pero a las que Eça les presta una nueva tonalidad. Más que de palabras, se trata de conceptos o sensaciones, que se manifiestan por medio de variadas categorías gramaticales, entre las que predominan con mucho, el adjectivo y el adverbio (2). La profusión con que las emplea (3), buscando con

(1) *PB*, liii.

(2) *Vago, vagamente; macio, maciez; mole, moleza, molemente, amolecer, amolecido, amolecedoramente; aveludado, veludo, aveludar,* y lo mismo el resto: *vagaroso, lento, doce, indefinido, fugidio, fino, sutil, leve, delicado, suave.* El uso que Eça hace de este último procede de Renan, que influyó muy temprana y duraderamente en su estilo. El mismo se denuncia cuando dice (*Rel.*, 337) «Renán, êsse heresiarca sentimental, murmuraria: — Que *suave* colega, o Raposo!». Asímismo es expresivo en este sentido el título «O *suave* milagre», de su cuento de tema evangélico.

(3) Algunas de ellas como *vago* (con sus variantes) — a cuya función estilística nos referimos más adelante — y *macio*, aparecen con tal frecuencia, que ya algún crítico se ha referido a ellas como elementos caracterizadores: «...as suas palavras predilectas, por exemplo o adjetivo *macio*, tão indicativo como o amor das idéas *redondas* em Ganivet». F. de Figueiredo, «A arte é estilo», *Ultimas Aventuras*, pág. 90.

frecuencia combinaciones reiterativas de ellas (1), indica un propósito definido y consciente. Indudablemente estas palabras respondían, como los conceptos que expresan, a una exigencia íntima de delicadeza, de elegancia, de buen tono y repugnancia por la violencia, que es evidente en toda la obra de Eça. Su presencia, imprime al estilo queirociano este carácter refinado, sensitivo, antipatético, que es una de sus notas salientes — y en ciertos sentidos viene a ser una de sus limitaciones.

En cuanto a la adjectivación hugoniana de tono desmesurado, subjetiva, dramática, que hallamos en estas primeras páginas, parecería que al abrazar Eça el realismo, no habría lugar para ella. Pero no es así. Vamos a verla limitarse, condicionar-se, y aparecer asimilada armónicamente dentro del marco de la prosa novelesca: pero vuelta del revés, con signo contrario, traspuesta a una valoración cómica. Eça descubre las extraordinarias posibilidades exprecivas que el agrandamiento simbólico de la realidad, la aureola fastasmagórica que prestan esos adjectivos a las cosas abstractas y a la naturaleza, tiene, cuando se adscribe a los objetos humildes y a los actos familiares e insignificantes de la vida diaria. El contraste emocional resultante con su impresión de cosa inadecuada, de desproporcion grotesca, concita en la expresión un ambiente de ironía o de comicidad caricatural. En esta dislocación afectiva del sentido de estos adjetivos, y la sensación de incogruente pluralidad que produce, reside uno de los resortes más inmediatos y eficaces del mecanismo de la ironía verbal de Eça — que oblícuamente satiriza así su propio estilo de juventud.

Hemos hecho referencia anteriormente al sensualismo que se manifiesta en el estilo queirociano. Esta dirección léxica ya

(1) No sólo combina constantemente esas palabras (v. gr. «*macio e fino*», *CS*, 30, 60, 81, 136, 196, 337) sino que en su deseo de subrayar algunas de esas sensaciones llega a asociaciones intensificativas de carácter tautológico (v. gr. «suavidade macia» *OM*, I, 296). Sin duda el imperativo psicológico que determinaba esta manifestación idiomática era extraordinariamente vigoroso.

hace su aparición en los escritos de iniciación literária (1). Pero, sin embargo, en estos folletines, la voluptuosidad tiene un carácter abstracto, difuso, intelectualizado, podríamos decir, en que lo psíquico predomina sobre lo físico, y la alucinación sobre la realidad. Más tarde, la relación se invierte. Todo ese vocabulario voluptuoso se concreta, se amplia y se enriquece por asociaciones táctiles, olfativas, gustativas, auditivas, y visuales. De hecho, asistimos entonces a la sensualización solapada, por ese procedimiento, de las palabras más inocentes del vocabulario común.

No sólo cualitativa, sino cuantitativamente, el léxico de Eça muestra un perceptible desenvolvimento y una constante ampliación desde los escritos de *PB* hasta las obras de la última época. Esto, por sí solo, sería una refutación al tan socorrido argumento de que su «penuria verbal» era causada por el «exílio administrativo» en que pasó su vida, de cónsul. Dado que, cuando escribió sus primeras páginas residía en Portugal, mientras que su obra de plenitud la realizó en el extranjero, sin más que unas fugacísimas visitas a la patria, hasta su muerte.

En su estilo de madurez hallamos una multiplicidad notable de planos. Todos los niveles sociales de la lengua hablada están representados. Y no sólo en el diálogo, usados como elementos de caracterización, sino en su propio estilo, donde no esquiva el empleo frecuente de palabras y expresiones tomadas del argot popular (2), con el carácter de sinónimos expresivos y afectivos de palabras familiares. Asímismo, da el espaldarazo a términos que hasta entonces se habían rechazado como vulgares (3) e impropios de la expresión literaria.

Su amor por la naturalidad y la claridad hizo que

(1) *Carne*, *carnação*, *nudezas*, *seio*, *virgem*, *beijo*, *sensual*, *nú*, *lascivo*, *ardente*, etc., son palabras frecuentísimas.

(2) *Cachaço*; *focinheira*; *fazer ne-né*; «*aquilo*» — usado con valor de pronombro personal masculino o femenino; *catita*, *pulha*; *de arromba*; *espiga*, etc. etc.

(3) *Arrotar*, *barriga*, *cuspir*, *escarrar*, *saliva*, *vomitar*, *nádega*, etc. etc.

huyese del preciosismo verbal de los parnasianos (1), y que no siguiese a Zola en su gusto documental por los tecnicismos íntimos de las profesiones, desconocidos para el lector medio.

Por esa misma razón fué siempre enemigo del arcaísmo y se burlaba de los escritores que gustaban de «respingar termos obsoletos», como Camilo (2). Sin embargo, al final de su vida su interés por la ingenuidad medieval le lleva al hagiologismo de las «Lendas de Santos» y al pastiche, entre sincero y burlesco, de la Edad Media nacional, en *ICR*. Allí encontramos, en esa tierna ironización de la novela histórica, una cierta cantidad de palabras antiguas, sacadas de las hagiografías, las genealogías y los cronistas medievales. Sin embargo, estos arcaísmos tienen una función de ambientacion decorativa, exigida por el tema, y jamás entran en el lenguaje personal del novelista.

e) *El acuñador verbal. El neologismo de forma y el de significado.*

Una de las características de la lengua literaria en Francia en el último cuarto del siglo XIX, es la libertad que todos los escritores manifiestan en el manejo del idioma en todos sus aspec-

(1) Aún en sus obras de reconstrucción de épocas pasadas y de exotismo geográfico son raros los términos extraños, o de erudición histórica, arqueológica, arquitectónica, etc. — que Gautier puso en vigor, y de que no escapó Flaubert («Dans la quatrième *dilochie* de la douzième *syntagme* trois *phalangites* en se disputant un rat...». Salammbô, Paris, Garnier, s.d., 194, En toda *Rel.* no hallamos sino unas pocas: *posca, crurifrágio, konor, traphik, meah, baccaris, malobathro* y casi todas proceden de Flaubert (Cf. «Le Chef-des-Odeurs offrit au suffète, sur une cuiller d'electrum, un peu de *malobathre*, à goûter»; «...deux autres lui grottaient les talons avec des feuilles de *baccaris*». *Ibid.*, 152) y siempre vienen hábilmente aclaradas por el contexto. Eça prefiere la expresión llana y actual al preciosismo erudito. En *Egi* — ejercicios literarios de juventud — encontramos un cierto gusto por el término difícil y exótico (*bachich, curbach, kavas, mucharabieh, tarbuch*, etc). Sin embargo, todos aparecen en cursiva y aclarados cuidadosamente explicados.

(2) *UP*, pág. 377.

tos. El más sorprendente es quizás el que toca al vocabuerio (1). La creación e incorporación de voces nuevas pasa a ser uno de los recursos habituales del escritor, y pocos son los que no usan de él con amplía generosidad (2). Los escritores parecen recabar implícitamente para la lengua literaria, los mismos privilegios de que gozan la lengua científica y la lengua hablada: A nuevas realidades, nuevas palabras; a un cambio en de las ideas y los sentimientos, o al deseo de expresar los antiguos de una manera nueva, debe corresponder una renovación paralela del material lingüístico. Y esta renovación no se realiza únicamente por los caminos de la derivación o la composición, formando palabras partiendo de otras conocidas, sino que, con mayor frecuencia, la creación verbal se manifiesta dotando a las palabras de un nuevo sentido, divergente o ajeno al normal, que representa un volantín semántico, basado muy frecuentemente en una transposición asociativa.

Eça, primero por su cultura literaria, y después, por residencia física en el centro de esta corriente lingüístico-estilística de época, hacia la que le empujaban sus propias apetencias esté-

(1) «Une des premières certitudes qui se présentent à l'esprit de l'écrivain de 1880, c'est qu'en matière de langue, exception faite de quelques recettes impérièuses, il jouit d'une liberté complète. Il lui est loisible de creer des mots, d'en rajeunir qui sont tombes en désuétude, d'en emprunter aux langues étrangères. Il lui est loisible de leur associer un sens qu'ils ont perdu au long des ages, ou même un sens «inoui» suggéré par une etymologie souvent approximative». M. Cressot, *La phrase et le vocabulaire de J. K. Huysmans*, Paris, Droz, 1938, pág. 3.

(2) Los numerosos léxicos de neologismos hasta ahora publicados lo prueban: Flaubert introduce 500 palabras nuevas (A. Ahlström, *Étude sur la langue de Flaubert*. Mâcon, 1899), y Daudet 1.800 (M. Burns, *La langue d'Alphonse Daudet*. Paris, 1916; Y. Pauli, *Contribution à l'étude du vocabulaire d'Alphonse Daudet*, Leipzig, 1921). Los Goncourt (M. Fuchs, *Lexique du «Journal» des Goncourts*, Paris, 1912), Huysmans (M. Cressot, *Op. cit.*), Maupassant (O. Bossom, *G. de Maupassant; quelques recherches sur sa langue*, Lund, 1907) también contribuyeron considerablemente

ticas, no podía escapar a este carácter. Pero si además tenemos en cuenta que luchaba con un material expresivo rezagado con respecto a la evolución estilística moderna de las lenguas romances, especialmente del francés, y anquilosado en su riqueza morfológica — que para Eça era pobreza de matiz y de color (1) — nos explicaremos fácilmente el por qué de sus alegres y despreocupados saltos sobre el diccionario.

Sobre el neologismo queirociano hay que decir, que siempre se mantiene dentro de la genética y la fisiología potencial del idioma. Nunca llega al atrevimiento creador de un Valle-Inclán — que troquelaba agrias aleaciones verbales utilizando el gallego, el castellano y los coloquialismos hispanoamericanos — ni de un Pérez de Ayala — que en *Belarmino y Apolonio* hace del neologismo desorbitado, sustancia novelesca. Las innovaciones morfológicas de Eça, muy numerosas (2), están siempre dentro de lo que Vossler llama las formas «esperables» de la lengua (3), tienen una base sólida en el idioma, y sobre ella opera su instinto creativo, en hábiles y jugosas variaciones. Gran parte de ellas tienden hacia la suscitación de efectos cómicos o de pintoresquismo expresivo, que vitalizan formas de decir gastadas; otras sirven de vehículo a matices de percepción difíciles de traducir en los términos existentes. Y con frecuencia canalizan, insustituíblemente, la revelación de sentimientos y visualizaciones

(1) «Estou escrevendo a vida diabólica e milagrosa de São Frei Gil; e por sinal — dir-to-ei agora aquí, quando justamente nos achamos sob os arvoredos, — que a nossa riquíssima língua portuguesa me parece deficiente em côres com que se pintem selvas...», le confió a Batalha Reis en 1891, — cuando ya había comenzado a volver los ojos emocionados hacia la antigua literatura portuguesa. (*PB*, Introd., liii).

(2) Sería de desear que se compilase un léxico neológico de Eça, como los que hemos citado anteriormente de los autores franceses. El único intento que existe carece de valor por su exiguidad y falta de criterio. (Vid. Nuno C. Cardoso, *Camilo, Fialho e Eça; os vocabulários* [...], *compreendendo muitas palavras não registadas nos dicionários*[...], Lisboa, 1933, págs. 113-132.

(3) Vid. *Filosofía del Lenguaje*, Buenos Aires, pág. 181.

inéditas, existentes en el fondo de las conciencias, pero no formuladas, y por lo tanto intransferibles a los símbolos verbales ya establecidos, e inflexibilizados por el uso (1).

El neologismo morfológico de Eça se manifiesta en todas las categorías gramaticales que hemos convenido en llamar «palabras-ideas». El procedimiento que usa más frecuentemente es la transposición de un concepto comúnmente empleado en una cierta categoría gramatical, a otra, cuyo uso para ese concepto no está sancionado por los hábitos del idioma; en otros casos el proceso consiste en la aplicación de ciertos prefijos y sufijos a términos que por su sentido no los toleran, buscando el efecto de contraste, por la asociación mental con palabras de sentido muy diverso a las que corrientemente van adscritos.

El sustantivo nos ofrece una gran cosecha neológica, debido en parte a la frecuencia con que Eça hace uso de la construcción nominal, típica de los escritores impresionistas. Como la lengua no ofrece siempre la expresión de un mismo concepto a través de todas las categorías gramaticales significativas, se le plantea la necesidad de suplir esa deficiencia, creando los sustantivos de una idea cuando no existen; lo cual además le permite reducir perífrasis de otro modo inevitables. La mayoría de estos nombres neológicos son de carácter abstracto y representan sustan-

(1) Por ejemplo la palabra *conselheiral*. Al crear el tipo del Conselheiro Acácio, Eça reveló artísticamente una realidad psíquica bastante común — la de la imbecilidad grave, meticulosa y respetable — conocida, pero inoperante como concepto hasta su personalización tipificadora en la entidad psico-física del personaje queirociano. No existía término para designar esa manera de ser, porque la palabra no puede ser anterior a la idea que representa. *Conselheiral*, define en portugués un nuevo contenido de conciencia, un cierto estilo de conducta, típico, una cierta manera de ser, como *tartarinesque* en francés, o *Pickwickian* en inglés. Hoy la crítica, espontáneamente, ha puesto en vigor el sinónimo *acaciano*, que representa un homenaje más directo a la creación literaria de Eça, y más cercano a esos paralelos francés e inglés.

tivos de acción o de estado (1), aunque también los hay de otras índoles, no relacionadas con la construcción nominal (2).

El adjetivo, una de las piedras claves del estilo queirociano, muestra una gran riqueza de formas nuevas, aunque en esta categoría el neologismo de sentido, supera con mucho, en cantidad y calidad, a las creaciones morfológicas por derivación. Muchas de éstos son, sin embargo, pintorescos y expresivos aciertos (3). Otro tanto diríamos de los verbos (4) y de los adverbios (5). En cuanto a estos últimos, el número de formas nuevas es extraordinario. El adverbio de manera ha sido campo abonado para el cultivo del neologismo. Todos los escritores, desde Flaubert a los finiseculares no cesaron de hacer crecer el papel del adverbio, tanto en la poesía como en la prosa, y como consecuencia natural, se hizo sentir la necesidad de ampliar numéricamente este dúctil instrumento expresivo. Eça, incorpora esta tendencia a la prosa portuguesa, y multiplica las formas del adverbio de modo, a sabor. En ocasiones llega, persiguiendo

---

(1) *Negrejamento* (PA, pág. 486), *cavalidade* (CFB, pág. 201), *imperialidade* (RC, pág. 143), *obtusidade* (NC, pág. 233), *lancinância* (CFB, pág. 100), *incessância* (*CS*, pág. 253), *insinuância* (*NC*, pág. 414), *rigidezas* (*CS*, pág. 28), *Faiscação* (*OM*, I, pág. 125), *sargentismo* (EP, pág. 44), etc. etc.

(2) *Pensadoiro* (*CFM*, pág. 145), *padraria* (*CPA*, pág. 522), *inconografista* (*CFM*, pág. 200), *lambisgonhice* (*OM*, II, pág. 214), *mesmice* (*CS*, pág. 223), etc. etc..

(3) *Reumatizante* (*CFM*, pág. 22), *milionarizante*, *milionarizador* (*NC*, pág. 444), *escrevinhador* (*OM*, II, pág. 454), *toucinhento* (*NC*, pág. 383), *inenterrável* (*REL*. pág. 134), *gordalhufo* (*Far*. II, pág. 107), *espanholesco* (*EP*, pág. 150), *chuviscoso* (*OM*, I, pág. 205), *bigodoso* (*CFM*, pág. 146), *santanífero* (*Far*, II, pág. 96), *conselheirífero CFM*, pág. 149), etc. etc..

(4) *Cuspilhar* (*Man*., pág. 29), *tossicar* (*OPB*, pág. 201), *psicologar* (*CS*, pág. 86), *emprateleirar* (*OPB*, pág. 152), *pacientar* (*CEQ*, pág. 84), *insipidar* [intrans.] (*CFM*, pág. 96), *burocratizar* [intrans.] (*CFM*, pág. 39) *ditirambizar* (*CFM*, pág. 159), etc. etc.

(5) *Gordalhufamente* (*Far*. II, pág. 109), *transbordantemente* (*CN*, pág. 220), *animalmente* (*PB*, pág. 214), *catedràticamente* (*Rel*, pág. 136), *escancaradamente* (*CS*, pág. 140), etc. etc.

infundirle una mayor latitud de expresividad, a formas audaces (1), en que se combina el neologismo de forma con el de significado, o con el de uso sintáctico, como veremos en otro lugar detalladamente.

Otro factor que sin duda contribuye extraordinariamente a acentuar en Eça la despreocupación y el gusto por la innovación verbal es su interés — ya mencionado — por la lengua oral como fuente idiomática. La lengua coloquial ha gozado siempre de una gran libertad de derivación y composición, debido a su carâcter esencialmente afectivo. Eça no sólo acepta las variaciones normales establecidas por la lengua familiar para las palabras, sino que él mismo produce abundantes formas nuevas dentro de las líneas creativas naturales del idioma vivo. Logra así efectos de contraste de gran eficacia, por ejemplo, en la aplicación de aumentativos y diminutivos de la expresión coloquial a términos que habitualmente los rechazan (2). Con el uso de esas formas, consigue, además, infundir a su estilo, la confianza, la intimidad, la naturalidad, y el desenfado de la conversación (3).

Pero donde la creación de Eça realizó una verdadera ampliación de los horizontes lingüísticos del vocalubario funcional de la lengua portuguesa fué en los neologismos de significado, sometiendo las palabras a toda clase de transposiciones, gramaticales y semánticas; haciendo actuar adjetivos de relación como epítetos de cualidad; dando un sagaz empleo

---

(1) *Montanhosamente* (*CS*, pág. 32), *gordamente* (*CS*, pág. 335), *pàlidamente* (*CA*, pág. 185), *negramente* (*PB*, pág. 76), etc. etc..

(2) *Politicote* (*OM*, II, pág. 454), *adulteriorinho*, *incestozinho* (*OPB*, pág. 307), *túmulozinho* (*Rel*. pág. 302), *descrençazinhas*, *exaltaçõezinhas* (*Far*. *I*, pág. 22), *excessozinho* (*OM*, *I*, pág. 241) etc., etc..

(3) La gran mayoría de los neologismos morfológicos citados en las páginas precedentes, aún no figuraban en el *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de Cândido de Figueiredo, edición de 1922. Unos pocos aparecen allí por primera vez. Algunos de los primeramente mencionados han sido posteriormente aceptados por los lexicógrafos.

estético a la impropiedad adjetiva; aplicando sentido transitivo a verbos intransitivos, y viceversa; invirtiendo las palabras del sentido activo al pasivo, y sometiéndolas a variadísimos manejos sintácticos y asociativos que afectan su función y su significado. De esta manera consiguió dar al léxico más inmediato de la lengua portuguesa una maleabilidad y una versatilidad que contribuyen a explicar la irradiación, a un tiempo culta y popular, de su obra.

f) *Los «pecados» lingüísticos de Eça de Queiroz. El galicismo verbal y sintáctico.*

No podemos dejar de mencionar aquí los barbarismos de Eça, ya que en este sentido ha sido objeto de constantes ataques — unos ingenuos y otros puerilmente venenosos — por una parte de la crítica portuguesa. Desde la aparición de sus primeros escritos, la acusación de pobreza de vocabulario, ha ido siempre acompañado de la acusación de afrancesado y extranjerizante (1).

Alberto de Oliveira (2) afirma que el purismo fanático e inquisitorial es una especialidad lusitana, resto del latinismo frailuno, que quiere equiparar el manejo de las lenguas vivas con el estudio de las lenguas muertas. Y la prueba de relativa extensión y vigencia de esta actitud de «vernaculidade» es que los ataques a Eça procedían, no sólo de vetustos gramáticos, erigidos en cancerberos del lenguaje, sino de escritores jóvenes, convictos

(1) Eça respondió a estas inculpaciones injustas y mezquinas, con punzante y divertida ironía, en dos trabajos que sólo vieron la luz póstumamente: uno, la ya anteriormente citada «Carta» de Fradique Mendes a E...»» (*CIF*, pág. 41-58); el otro, el incisivo ensayo «O Francesismo» (*UP*, pág. 397-425), que es una de las escasas páginas de autobiografía directa, que dejó.

(2) *Na Outra Banda de Portugal*, Lisboa, 1920, pág. 323.

y confesos de galicismo rampante (1), como Eça mismo señaló, privadamente, en distintas ocasiones (2).

Desde entonces la imputación se ha venido repitiendo, y arraigando, hasta el extremo de que frecuentemente aparece adscrita a las admiraciones más entusiastas de cierto tipo de crítica (3).

Hoy en día — como dice Alvaro Lins (4) — los galicismos de Eça «provocam casi o riso, pela lembrança que tenham sugerido tanto escândalo e tanta irritação mesmo fora do grupo dos gramáticos». Y añade, con razón, que «os seus galicismos

(1) Como por ejemplo, Fialho de Almeida, culpable máximo, que esmaltaba de palabras y giros franceses su atormenda prosa. Sin embargo lanzó con desembarazo contra Eça el remoquete de «o maior desnacionalizador que teve Portugal modernamente», calificando su estilo de «língua grossa, de regurgitação francesa indigerida», asegurando que era «um escritor europeu, não um escritor nacional» y profetizando que «na história do português escrito» vendría a contarse «a prosa de Ramalho; a de Eça nunca». (*Brasil-Portugal*, Lisboa, 1900, II, 40, 16 Setembro, pág. 248). Olvidaba — en su rencor envidioso — que años atrás, había hecho una alegato doctrinal del galicismo y del barbarismo, como medios de vitalizar, modernizar y suplir las deficiencias de la antigua lengua portuguesa, en la que defendía a Eça, el «renovador da frase», que había comunicado al idioma «a plasticidade grácil que ela não tinha». Pero aún en esa defensa afirmaba que «não e pròpriamente português o que êle escreve» (Vid. *Os Gatos*, Lisboa, 31 de Dezembro, 1890).

(2) *Cor.*, pág. 93; *NC*, pág. 525, *UP*, pág. 389.

(3) Agostinho de Campos, devoto indudable de Eça, incluye en el prólogo de un meritório trabajo antológico (*Eça de Queiroz*. Lisboa, Aillaud y Bertrand, 1923, II, li-lxxxviii), una imponente lista de «Pecados de Eça de Queiroz contra a Língua», en la que, en treinta y tres páginas, clasifica las «fraquezas do gigante» y dictamina pedagógicamente sobre la gravedad de las transgresiones de la ortodoxia vernácula por el novelista. No es ésta la única requisitoria de esta índole (Cf. A. Cabral, *Glórias y sombras de Eça de Queiroz*. Lisboa, Franco, 1941, págs. 209-229; Vasco Botelho do Amaral, *A bem da lingua portuguesa*, Lisboa, Revista de Portugal, 1943, págs. 213-231).

(4) *Op. Cit.*, pág. 253.

parecem muito prudentes e muito puros diante do escândalo dos nossos».

La mayoría de esos «gravísimos» galicismos de vocablo, que tanto se han aireado (*avenida* por *alameda*, *chaminé* por *fogão*, *conduta* por *procedimento*, *detalhe* dor *minúcia*, *obra* — de un escritor — por *obras*, y otros muchos por el estilo), están hoy tan definitivamente integrados en la lengua, que el lector común, que los usa todos los días en la conversación, se sorprendería sobremanera al descubrir el carácter altamente culpable que su empleo aún tiene a los ojos de los dómines del idioma (1).

Que no se acercaba Eça despreocupada e irresponsablemente a los términos extranjeros, vehículo de conceptos nuevos, sino que cuidadosamente ponderaba su posible asimilación o la nacionalización de la idea dentro del genio y la historia del idioma, lo prueba la siguiente cita:

> «Este vocábulo *interviewar* é horrendo, e tem uma fisionomia tan grosseira, e tão intrusivamente yankee como o deselegante abuso que exprime. O verbo *entrevistar*, forjado com o nosso sustantivo *entrevista*, seria mais tolerável e dum som mais suave e polido. *Entrevista* de resto, é um antigo termo português de alfaiataria, que significa aquêle bocado de estôfo mais vistoso, ordinàriamente escarlate ou amarelo, que surdia por entre os abertos nos velhos gibões golpeados dos séculos XVI e XVII. Termo excelente, por tanto,

(1) Una gran parte de esos «pecados» queirocianos señalados por los fiscales de la lengua, 1) o no son tales galicismos, 2) o son tan anteriores a Eça, y ya tan generalizados, que pueden encontrarse en escritores contemporáneos de él, tenidos por ejemplarísimos «vernáculos», 3) o están sancionados por el uso en los clásicos, como ha sido ampliamente demostrado. Vid. A. Buarque de Holanda, «Linguagem e estilo de Eça de Queiroz». *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa-Rio, Dois Mundos, 1945, págs. 64-83.

> para designar um ato em que as opiniões rebentam para fora, por entre as fendas da natural reserva, em côres efusivos e berrantes. Mas *entrevistar*, tem um não-sei-que de surrateiro que desagrada — e só alguém com muita autoridade e com muita audácia o poderia impôr. Temos pois de empregar este feio americanismo — já que os nossos idiomas neolatinos não estão preparados na sua nobre pobreza, a acompanhar tôdas as ruidosas invenções do engênho anglo-saxónico. Vós aí no Brazil, amigos, possuis a arte subtil de cunhar vocábulos que são por vezes geniais. Fabricai um que substitua o *interviewar* e sereis bemditos» (1).

Lo mismo podría decir con referencia a los barbarismos de sintaxis. En este sentido el propio Eça expresó su actitud ante el idioma, en su respuesta a una crónica de su amigo Mariano Pina (2), en que se afirmaba que sus libros no tenían «nem gramática, nem sintaxe»:

> «Quero dizer que não se pode compreender o que V. diz, a não supôr que V. entenda por gramática e sintaxe *um conjunto de regras fixas e inalteráveis* deduzidas de maneira especial dos primeiros escritores que apuraram e fixaram uma língua — definição essa de gramática e sintaxe que me levaria a concluir que Renan, o primeiro escritor da França moderna, é um trapalhão, *sem gramática e sem sintaxe*, porque escreve com uma construcção enteiramente diferente dêsse outro grande escritor que se chama Montaigne e que viveu, se não me engano, no tempo de Luís XIII. Sendo

(1) *EP*, pág. 204. [Subrayado por Eça].
(2) «Crónica. Dona Branca. Impressões.», *A Ilustração*, Paris, 1885, v, núm. 7, 8 de Abril.

assim, se V. liga, com efeito, essa idéa aos têrmos *gramática* e *sintaxe* então tôda a passagem da sua crónica se torna clara e lógica e com efeito os meus livros são cheios de êrros *de gramática e de êrros de sintaxe* — porque não são realmente construídos com a gramática e a sintaxe de Sá de Miranda e de Bernardim Ribeiro. E aí está porque como V. diz êles comovem o público (1).

Como divertida respuesta a esos ataques dejó Eça una cómica caracterización del «purista», que él considera un producto típicamente nacional, supervivencia «da velha sociedade portuguesa do tempo da Senhora D. Maria II»:

> «...a face chupada pelas ansiedades da Prosódia, os óculos de aro de latão na ponta do nariz, bem bicudo para picar os galicismos, os braços atravancados de infólios clássicos e de dicionários [...] Folheia um grande e largo livro de História, ignorando mesmo se a História é de Portugal ou da China, põe o dedo ao fim de longa investigação, sôbre uma página e dá este resumo final, numa voz cavernosa: — *Massacre* em vez de *matança* — Livro funesto!» (2)

En descargo parcial de los «puristas» portugueses será bueno recordar que Flaubert, en Francia, no escapó a este tipo de «crítica» (3). Y a Eça podría aplicársele lo que con respecto a las «fautes» de Flaubert dice Thibaudet:

> «Plus de la moitié des «fautes» de Flaubert [...] se trouvent dans *Madame Bovary*, et cependant *Madame*

(1) *Cor.*, 143, 154. [Subrayado por Eça].
(2) *CIF*, 42-43. [Idem].
(3) Pocos días después de la publicacion de *Madame Bovary*, un tal Deschamps publicó en un boletín bibliográfico de la *Revue des Deux Mondes* el primer «catálogo» de las «fautes contre la langue», del novelista francés. Vid. A Thibaudet, *Op. cit.*, pág. 304 et seq..

> *Bovary* reste une des merveilles du style français, et ce n'est pas seulement malgré ces fautes, mais il y a un biais par lequel ces fautes sont incorporées à cette qualité de style.» (1).

Que viene a ser, en otras palabras, los «admiráveis defeitos» de Eça, que sagazmente vió Camilo Castelo Branco. Porque, efectivamente, «lo que idiomáticamente es un sacar de carril, puede conducir a valores artísticos siempre que sea original, porque en el arte valen los derechos de cada espíritu, mientras que en la gramática sólo rigen los de la comunidad» (2). Eça, sentía angosta la senda de la lengua propia, en la dirección que él quería marchar, y no dudaba, en acudir al solecismo o al barbarismo (3), cuando éstos le ofrecían la solución expresiva que la lengua propia le negaba, para la traducción de las vivencias y percepciones de su insobornable sensibilidad de artista.

Y es que Eça de Queiroz en su tratamiento del vocabulario y la sintaxis era fiel primordialmente a su visión interior; y tendía por lo tanto a contradecir y transformar todo lo que en el idioma se opusiese a su ineludible necesidad de coherencia entre las fórmulas expresivos y sus sensaciones artísticas. Esto le llevó — por la inadecuación entre sus voliciones de arte y el estado de su lengua madre — a una actuación de carácter heterodoxo y revolucionario, contra los

(1) *Op. cit.*, pág. 309. Ya Lopes Vieira señaló esto: «Eça de Queiroz, o dos Ramires, a buscar diligente clássicos portugueses em alfarrabistas do Sena, Fialho de Almeida a lastimar-se por fim na charneca do que lhe pesava como francesia, comovem como pecadoras arrependidas, chorosas Madalenas da Linguagem! Mas incorrecções, defeitos e ousadias de artistas grandes fazem parte do mistério das obras. Sem tantos pecados teriam êles o mesmo encanto?» *Nova Demanda do Graal*, pág. 323.
(2) K. Vossler, *Filosofía del lenguaje*, págs. 163-164.
(3) Baudelaire, una de las admiraciones de su juventud, ya había defendido en el Prólogo de les *Fleurs du Mal*, el valor expresivo de solecismos y barbarismos (Vid. Ed. Calman Lévy, Paris, pág. 18).

hábitos tradicionales de ésta. Pero no hay, casi nunca, en sus libertades estilísticas, ni ignorancia, ni capricho, ni descuido. Siempre van regidas por una honda «conciencia lingüística» que le enseña a «transgredir», sin forzar las leyes internas e inmanentes del idioma. De ahí que su revulsión del idioma no envejezca, sino que cada día se afirme más como uno de los «momentos estelares» de la prosa portuguesa. Para que eso haya sido posible, para que su actitud «motora» frente al uso idiomático haya llegado a ser de tal modo compartida por la comunidad, era necesaria toda su viva fantasía (1). Con ella, logró emanciparse de las formas léxicas y sintácticas consolidadas y empedernidas de la «lengua» — sobada propiedad común — creando las formas vírgenes, individuales, y distintas de su «habla». El valor expresivo y el hondo sentido de sus hallazgos, ha hecho que muchos de ellos, en un corto espacio de tiempo, hayan pasado, a imponer su originalidad y a incorporarse a la «lengua» social (2).

2) EL SUBSTANTIVO

a) *Los nombres abstractos. Lirismo y alegoría.*

El substantivo, por ser la palabra objetiva por excelencia, será también el ingrediente estilístico menos revelador de los movimientos emocionales y de las vivencias estéticas de un escritor, y el que denuncie con menos vigor las inclinaciones peculiares de su espíritu y las preferencias selectivas de su sensibilidad. Esta opacidad relativa del nombre se hará sentir con mucha mayor evidencia en el estilo de un novelista, que en el de un poeta, por la naturaleza misma de ambos géneros literarios.

Pero a pesar de su menor receptividad y vibratilidad como vehículo de expresión subjetiva, el substantivo puede darnos, indicaciones valiosas, ya por sí mismo, ya por la tónica general de su empleo.

Desde los escritos de juventud de Eça, nos salta a la vista su decidida predilección por los nombres abstractos, que allí aparecen, densamente, ligados en largas teorías (1). Y podemos observar que esta tendencia viene conscientemente reforzada por el uso constante del artículo definido y por la preferencia hacia las formas plurales, que no sólo acentúan al generalizarlos el carácter abstracto de estos substantivos, sino que vacían a los nombres más concretos de toda su individualidad representativa, dándoles un valor genérico que les borra los contornos físicos (2). Se puede decir que en este período Eça

---

(1) «Sólo el artista de intensa fantasía es capaz de crear la expresión que traduzca, sin falsearla, la originalidad de su «mención» psíquica. Por eso se emancipa, cuando es preciso, de su comunidad lingüística; pasa por encima o por debajo de las palabras, mediante notas, melodías, ritmos, colores, líneas, imágenes, gestos, danzas, etc». K. Vossler, *Op. Cit.*, pág. 174.

(2) Usamos aquí estos dos conceptos de «lengua» y «habla» en el sentido tan eficazmente diferenciativo, que Ferdinand de la Saussure da a «langue» y «parole». (Vid. *Cours de Lingüistique Générale.* Publ. par Ch. Bally et A. Sèchehaye, Lauzanne et Paris, 1922, Chap. III, pág. 32 et seq.) La tradución española de esos conceptos es de Amado Alonso.

(1) «Ela não tem o *amor*, não tem a *consolação*, não tem a *melancolia*, não tem a *maternidade*.» *PB*, pág. 18; «Êle semeou alí... as *energias*, o *amor*, as *enervações*, os *ciumes*, as *angústias*, as *melancolias*, a *dúvida*, a *paternidade*, a *covardia*...» *PB*, pág. 20; «...aquelas criações têm nos lábios o *lirismo*, a *ode*, a *imprecação*, a *sátira*, a *chocarrice*» *PB*, pág. 20; «Tudo o que êle criou, o *amor*, o *ideal*, o *perdão*, a *fé*, o *pudor*, *Deus*...» *PB*, pág. 93; «A *matéria*, o *impudor*, o *apetite rude*, o *ódio*, o *aviltamento*, o *tráfico*, a *miséria*, a *penalidade*.» *PB*, pág. 93; «Saíam daquelas *profundidades*... as *críticas*, as *histórias*, as *filosofias*, as *medicinas*, as *químicas*, as *imaginações*, os *dramas*...» *CIF*, pág. 68; etc., etc.

(2) «Há toda sorte de *vestidos*, *sedas*, *farrapos*, *lutos*, *púrpuras*, *sudários*». *PB*, pág. 20; «Perdida como está entre as *edificações*, as *granjas*, as *indústrias*, as *fábricas*, os *estaleiros*, os *circos* — parece uma pouca de herva, pasando, esmigalhada, entre os dedos dos homens». *CIF*, pág. 82; etc., etc. Este tipo de construcción enumerativa y amplificativa es característico de su primera época, se debilita en las novelas realistas, y reaparece de nuevo en el

está huyendo de la realidad inmediata, refugiado en una cerrada intimidad lírica. Y que en estos escritos de iniciación, de carácter soñador, fantástico y misterioso, la impregnación poética es total y la intención del «poema en prosa» es evidente. Por eso, estos nombres y estos plurales, que enuncian el objecto sin limitarlo, evocándolo nebulosamente, rodeado de una sombra difusa que le esfuma a la idea los perfiles concretos, satisfacían de una manera especial al poeta en embrión que Eça llevaba dentro, en esta época — y de cuyo fallo surgió el novelista. El carácter líricamente impreciso de la adjetivación, refuerza el efecto de los substantivos (1). Sin embargo, esta afición a alejar la visualización de la realidad inmediata envolviéndola en la niebla de los nombres abstractos y generales, es un carácter permanente de su estilo, que va a servir para compensar y dar una personalidad única a su arte, al combinarse más tarde con el realismo de observación «documental». Entonces, naturalmente, estos substantivos se reducen, por las necesidades léxicas inherentes a la narración realista, pero se canalizan en la descripción a través de las construcciones nominales, proceso estilístico impresionista, al que ya hemos hecho referencia, — que Eça adopta con entusiasmo y practica con abundancia, hasta el fin de su vida.

Al entrar en su etapa fantasista, vuelve a aparecer el viejo amor lírico de la primera época, por los nombres abstractos o generalizados, pero ahora depurado y dosificado. El mismo

período final: «...cento e quarenta salas revestidas até aos tetos de *cristos, heróis, santos, ninfas, princesas, batalhas, arquitecturas, verduras, nudezes sombrias, manchas de betume, tristezas das formas imóveis*...» *CS*, pág. 138; «...onde se extendem espaçadamente numa ordem clara e simples, êsses *móveis, estofos, louças, esmaltes, ferragens, armas, relicários, iluminuras, cofres, dalmáticas, lâmpadas, alfaias, imagens*...» *NC*, pág. 256; etc., etc.

(1) «Sente as *inquietações* descoradas, os *abatimentos* dolorosos, os *amores* infinitos, as *ambições* neurálgicas, as *imaginações* lívidas, toda uma *amontoação* apocalíptica, de estranhas *vitalidades* infames». *CIF*, pág. 89; etc., etc.

fenómeno es observable en su obra de ensayo y periodismo de este periodo. Vemos entonces combinarse, de una parte, la creciente tendencia al desarrollo en su estilo del elemento simbólico y alegórico, y de otra, la inclinación — y la habilidad — para el manejo ingenioso, irónico y superficial de las ideas generales. El nuevo carácter que el uso de estos nombres tiene, viene acusado por la presencia, casi invariable, de las mayúsculas con que los viste, como para hacer más evidente su signo abstracto o de simbolización (1).

b) *Los nombres y los temas. El exotismo histórico y la cultura cosmopolita. El exotismo geográfico y el tema viajero.*

Otro tipo de substantivos que impregnan toda la obra queirociana, lo mismo la de ensayo que la de ficción, son los sombres propios geográficos e históricos — prestigiados por la literatura, el tiempo, o simplemente el perfume de exotismo raro y pintoresco que exhalan. Estos nombres esmaltan en mayor o menor grado su prosa y aparecen, unas veces justificados por el tema o el decorado, y otras simplemente por la atracción casi mágica que parecen haber ejercido en él.

Ya nos referimos con anterioridad al clima artístico y al carácter combinatorio del estilo de Eça. A través de estos nombres nos sale al encuentro uno de los aspectos de su arte que más

(1) «...eu via la branquejar os peitilhos da *Aristocracia*, negrejar a sotaina de *Clero*, e luzir o suor da *Plebe*.» *Man.*, pág. 49; «...este afrontoso escândalo de se juntarem *Sacerdotes, Patrícios, Magistrados, Soldados, Doutores e Mercadores*, para matarem no alto dum monte o justo, que penetrado do esplendor de Deus, ensine a *Adoração* em espírito, ou cheio do amor dos homens, proclame o *Reino da Igualdade*». *Rel.* pág. 241; «... os serviços que presta a *Revista*, condensando a *História*, murmurando a *Anedota*, detalhando os *Costumes*, resumindo as *Letras*, expondo a *Arte*, contando a *Ciência*., engastando a *Fantasia*, mostrando todo um *Mundo* a outro *Mundo*...» *N C*, pág. 377; «...Nesta densa e pairante camada de *Idéias* e *Formulas*, que constitui a atmosfera mental das *Cidades*». *CS*, pág. 127; etc., etc.

fuertemente lo vincula al ambiente cultural de la Europa de la segunda mitad del siglo XIX.

Como resultado del progreso de la investigación crítica e histórica, de la filología y de la arqueología, toda una serie de nuevos campos temáticos se abrieron a la literatura, en las postrimerías del Romanticismo europeo. A consecuencia de los progresos de la ciencia positiva, que trataba de acercarse cada vez más a los orígenes del hombre y al proceso evolutivo de la civilización, la investigación saca a relucir y vulgariza todo un panorama histórico y cultural, sobre el que los artistas se lanzan ávidamente. Las viejes leyendas germánicas, y escandinavas, la antigua tradición hebraica, las epopeyas hindúes, los viejos cantos homéricos, la tradición poética y filosófica de China, pasan a ser fuentes de temas para la elaboración artística y literaria. Todo esto renueva la vieja planta del exotismo cosmopolita que ya había florecido en el siglo XVIII, y que el Romanticismo había explotado tambiém, (las *Orientales* de Hugo, fueron la manifestación más influyente). Gautier y Flaubert ya habían aprovechado artísticamente esta corriente, y el Parnaso, con Leconte de Lisle a la cabeza, había hecho de la revivificación de estos restos del pasado de la humanidad, que la ciencia revelaba, el foco de su credo artístico. Eça desde sus comienzos, siente la atracción de todo ese mundo de cultura antigua, que va a saturar hasta el fin de siglo la atmósfera del arte europeo.

Solicitado tempranamente, a través de sus lecturas, por ese ambiente literario, se baña en él, sin que ya nunca pueda desprenderse de su impregnación. No sólo en la trama y decorado del estilo, sino en la selección de los temas, esa atracción de la evocación directa, o la reelaboración literaria, de mundos histórico-culturales, y de ambientes geográficos exóticos, va a tener una influencia perdurable en su obra. En este sentido su viaje al Oriente influyó muy definitivamente en él — como en Flaubert — pues dejó vivas en su retina visiones directas, que para siempre quedaron reactivando, y fertilizando impre-

siones de procedencia literaria. A esto se unía una cierta pobreza de imaginación temática — no de fantasía — que empujaba a Eça, (como a Anatole France, a «Azorín», a Valle Inclán y otros estilistas) a buscar sus temas en la literatura o en la historia — donde además, por haber sufrido una elaboración artística previa, tenían ya un sabor de materia noble.

Este carácter aparece con gran intensidad en las «prosas bárbaras» de la primera época de Eça. Se puede decir que es el material básico de que están compuestas: literatura bebida en fuentes escritas, que actúan con enorme intensidad sobre un temperamento joven e impresionablemente lírico. Es el resultado de su completa entrega al deslumbramiento de los reflejos y reminiscencias de arte de esas lecturas — y del tratar a su vez de hacer arte con las sensaciones de ellas recibidas. La madurez artística, y la necesidad doctrinal y práctica que su aceptación del naturalismo experimental le imponen, lo alejan por algún tiempo de este clima, en el que ha de volver a sumergirse paulatina y gozosamente, y con irónica consciencia — a partir de su abandono de toda pretensión realista.

En esos primeros folletines los substantivos nos indican la presencia de varias corrientes temáticas, vigentes entonces en la literatura europea, y que Eça hace operantes en Portugal.

Una de las más importantes — y más duraderas de su obra — es la corriente clásica. La ciencia a partir de la obra de Creuzer (1) había revelado y popularizado aspectos de la vida, del arte y la religión griegas, desconocidos para el neo-clasicismo. El Parnaso se había lanzado sobre esta nueva Grecia y hecho de ella un tema favorito (2), transponiendo en arte todo el trabajo de los mitólogos alemanes y franceses, y la *Prière sur l'Acro-*

(1) *Symbolik und Mythologie der alten Voelker*, 1810-1812.

(2) «Les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle (1852) marquent assez exactement l'heure où réussit à s'imposer cette mode nouvelle, et le commencement d'une longue période où elle ne serait plus sérieusement discutée». P. Martino, *Parnasse et Symbolisme*, Paris, Colin, 1925, pág. 40.

pole, de Renan, había sido una declaración de fé hacia la belleza y la sabiduría antiguas (1). El helenismo literario de Eça, dista mucho de tener el fondo erúdito y filosófico del de un Leconte de Lisle o un Ménard, y no tiene sino un carácter plástico y decorativo. Los substantivos de este tipo se agolpan en las páginas de iniciación (2), para continuar a lo largo de toda su obra. En la última época, en que su contacto con la literatura helénica se hace más estrecho, pasan a ser un factor temático importanto, no ya incidental, sino central (3).

Otros substantivos que se amontonan en estas páginas, marcando tempranamente la presencia de otra corriente temática de época — que va a desempeñar un papel fundamental en la obra queirociana — son los nombres bíblicos. Sabemos que Eça frecuentó las Escrituras desde sus tiempos de Coimbra. Las huellas que esa familiaridad dejó en su estilo son hondas y abundantes. La filología positivista en su afanosa investigación de los orígenes se había interesado no sólo por las literaturas primitivas, sino aún más por las primeras religiones (4). De éstas

(1) Cf. *Parnasse et Symbolisme* pág. 39.

(2) «a lua de *Delos*». *PB*, 7; «uma *Juno* homérica». *PB*, pág. 18 «os *Olimpos*, todos sonoros de risos». *CIF*, pág. 62; «a *Iliada* da armonia e da graça». *Ibid.* pág. 62; «os *Elísios* olímpicos e mitológicos». *PB*, pág. 84; «o soberbo pavão de *Juno*». *PB*, pág. 96; «as lãs vermelhas de *Mileto*». *PB*, pág. 106; «os Juizes de *Sócrates*». *PB*, pág. 112; «o corpo de *Cibele*». *PB*, pág. 83; «o corpo sublime de *Helena*». *PB*, pág. 150; «ainda vivia o grande *Pan*». *PB*, pág. 7; «*Esquilo* o fatal». *PB*, pág. 134; «A grande *Afrodita*». *PB*, pág. 130; «os carvalhos proféticos de *Dodona*». *PB*, pág. 152; «as *coreias* núas dos ritos de *Baco*». *PB*, pág. 60; «os olhos inertes e fixos dos *Apolos* de mármore». *PB*, pág. 117; etc., etc.

(3) Vid. *CS*, págs. 152-253; *CFM*, págs. 41-46, etc. En «A Divina Perfeição» no sólo se trata del tema, sino que en el estilo se intenta un pastiche parcial del lenguaje homérico.

(4) «La vraie histoire de la philosophie est l'histoire des religions. L'oeuvre la plus urgente pour le progrès de l'humanité serait donc une théorie philosophique des religions». E. Renan. Cit. por F. Martino, *Op. cit.* pág. 35.

se pasó al estudio de la tradición religioso judeo-cristiana del Occidente, aplicándole el mismo método científico-histórico, crítico e interpretativo que se había aplicado a los mitos primitivos y antiguos. En 1835 aparece *Das Leben Jesu* [La Vida de Jesús], de Strauss, seguida en 1863 de la *Vie de Jesus* de Renán, (primer volumen de su *Histoire des Origines du Christianisme*), que son manifestaciones definitivas de esta actitud. A partir de entonces, Antiguo y Nuevo Testamento pasan a ser un filón inagotable de formas y temas para una literatura que, totalmente incrédula de lo sobrenatural, se muestra, sin embargo, fascinada por el contenido estético de la religión (1). Eça, lector temprano y admirador entusiasta de Renan («o enternecido e erudito vigário de Nossa Senhora da Razão») (2), bajo cuya influencia directa a su vuelta de Oriente escribe «A morte de Jesús», quedará ya para siempre empapado de esencias literarias bíblicas. No será sólo la presencia de nombres propios extraídos de las Escrituras, que es constante en sus páginas de juventud (3), sino la reiteración ininterrumpida de ellos a través de

(1) Esta actitud estético-positivista ante la tradición religiosa se extiende más tarde al catolicismo, que pasa a ser la religión favorita del Decadentismo, «for its venerable age, valuable in such matters as the age of an old wine, its vague excitation of the senses, its mystical picturesqueness...» (A. Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, N. Y., 1919, pág. 246). Eça compartirá ampliamente también esta fascinación artística.

(2) *CFM*, pág. 261.

(3) «as trágicas iras de *Jehovah*». *PB*, pág. 68; «o suor do antigo *Josafat*». *PB*, pág. 32; «o olhar de *Daniel*». *PB*, pág. 152; «*Osaías* o profeta». *PB*, pág. 134; «*Tiro* a aventureira do mar». *PB*., pág. 101; «Depois tenta *Eva*, enganha o profeta *Daniel*, apupa *Job*, tortura *Sara*». *PB*, pág. 112; «as veigas de *Israel*». *PB*, pág. 104; «o pobre *Judas*». *PB*, pág. 60; «o silêncio de *Jerusalem*». *PB*, pág. 99; «o *Apocalipse* e o livro dos *Profetas*». *PB*, pág. 92; «a noite das *Agonias*». *PB*, pág. 60; «os versículos do *Evangelho* segundo de *São João*». *PB*, pág. 65; «a antiga voz dos animais da *Bíblia*». *PB*, pág. 92; «o antigo suor do *Jardim das Oliveiras*». *PB*, pág. 92; «as doçuras de *Jesús*». *PB*, pág. 68; «um *Patmos* estranho». CIF, pág. 69; etc., etc.

toda su obra, y la aún más intensa del tema evangélico, que de una manera o de otra aflora en artículos, ensayos, cartas, cuentos y novelas siendo el asunto central de algunas de sus más importantes obras de ficción (1).

Al lado de éstos encontramos nombres que delatan la presencia de otros temas menores de la época: el exotismo de la China (2), cuya literatura había sido traducida desde el principio del siglo XIX, pero que no cobra vigencia literaria hasta después de la aparición de las traducciones y adaptaciones del chino hechas por Judith Gautier en su *Livre de Jade* (3). También está presente el tema de la India, cuyos poemas épicos y líricos y cuya literatura religiosa habían sido dados a conocer en Europa desde 1840, y que los *Poèmes antiques* (1852), de Leconte de Lisle, habían transformado en un motivo literario en boga (4).

Estos nombres propios, de *PB*, indican también otro tipo de lecturas juveniles, cuyo influjo parece desaparecer casi totalmente en la obra posterior. Nos referimos a las innumerables referencias históricas y literarias a la Edad Media y al

(1) La novela *Rel.* y los cuentos «A Morte de Jesús», «Outro amável milagre» y «O Suave Milagre» son reelaboraciones de la leyenda cristiana. En *CS*, pág. 122; *CFM*, págs. 52-54; 210-129, 299; *PB*, págs. 60, 90-97; *Far*, I, págs. 301-205; *UP*, págs. 65-68, etc. hay demoradas disgresiones cristológicas. Su viaje a Tierra Santa fué indudablemente un factor determinante de esta devoción vitalicia a «um dos mais maravilhosos momentos da História Humana». (*CFM*, pág. 216).

(2) «o poeta *Li-Tai-Pé*, *PB*, 87; «as cousas santas da *China*». *Ibid.* También este tema habría de tener amplia proyección en su obra (Cf. CFB, págs. 45-71, 127-131; *CS*, pág. 148, etc., y sobre todo *Man.*) a lo que pudo también contribuir su contacto consular en Cuba con los chinos de Macao, y sin duda la antigua tradución orientalista de la cultura lusitana.

(3) Vid. P. Martino, *Op. cit.*, pág. 43.

(4) «o chôro lento e doloroso de *Rama*». *PB*, pág. 24. También la disgresión búdica aparecerá con gran frecuencia (Vid. *Rel.*, VI; *CS*, págs. 127; *CFM*, págs. 158-160, etc.).

Renacimiento alemanes (1). Sabemos que Heine, Novalis, Hoffman y Goethe (en traducciones) fueron lecturas favoritas de Eça en ésta época — debido probablemente a la influencia del germanismo de Antero de Quental.

Y aún hallamos toda una serie de nombres exóticos, geográficos e históricos (2), que nos denotan que hondura tiene en el joven escritor, esta afición a la evasión espacial y temporal, este deseo de huir de la realidad que lo rodea — que tan agudamente se acusa en su obra de juventud.

Paralelamente a esto vemos asimismo manifestarse a través del substantivo, el amor a la historia (3), y a la referencia culta y erudita en general, que da a la prosa un ambiente selecto de mundo de minoría, y de refinamiento artístico (4), y familiaridad con todas las épocas y direcciones de la cultura. Frecuentemente esta inclinación de su espíritu confluye con su fuerte ten-

(1) ...« a triste Alemanha» CIF, pág. 64; «o velho canto de *Lutero*». *PB*, pág. 24; «as mães melodramáticas dos *Burgraves*». *PB*, pág. 114; «a noite de *Walpurgis*». *PB*, pág. 154; «a gutarra de *Inspruck*». *PB*, pág. 116; «as velhas mitologias do *Reno*». *PB*, pág. 24; «as kermesses de *Leipzig*». *PB*, pág. 36; «a cerveja de *Heidelberg*». *PB*, pág. 114; «o amor da *Duquesa de Weimar*». *PB*, pág. 35; «os *Minnesingers* errantes». *PB*, pág. 121; «o abade *César de Helembach*». *PB*, pág. 114; «A melancolia que revelou *Alberto Durero*». *PB*, pág. 33; «as abadesas de *Vecker*». *PB*, pág. 154; «a sobrepelhiz do senhor arcebispo de *Ulm*». *PB*, pág. 114; etc., etc.

(2) ...«os gemidos de *Escócia* e do último dos *Highlanders*». *PB*, pág. 19; «os crocodilos de *Arsinëe*». *PB*, pág. 152; «os monjes da *Tebaida*». *PB*, pág. 153; «a mel do *Hibla*». *CIF*, pág. 85; «os desertos de *Nítria*». *Ibid.*, pág. 65; «as virgens no altar de *Moloch*». *PB*, pág. 144; «o templo de *Elora*». *CIF*, pág. 61; «a lascividade mística da *Siria*». *Ibid.* pág. 88; «a fúnebre corrupção de *Cartago*». *Ibid.* pág. 89; «os horizontes do *Nilo*». *Ibid.* pág. 62, etc.

(3) «Desde pequeno[...] tive a paixão da História» — dice Fradique-Eça. (*CFM*, pág. 102).

(4) ...«o dolente y lacrimoso *Hamlet*». *PB*, pág. 16; «a cela de *Savonarola*». *PB*, pág. 112; «as bodas de *Camacho*». *CIF*, pág. 66; «o velho *Cláudio Loreno*». *PB*, pág. 27; «a linda *Iseult*». *PB*, pág. 117; «as fogueiras de *Vanini* e de *Giordano Bruno*». *PB*, pág. 63; «a Mecánica Celeste de *Laplace*».

dencia a la enumeración y nos hallamos entonces en presencia de esos rosarios de nombres históricos, literarios o artísticos (1), que se extienden por estos escritos, tan característicamente. La densidad de estas referencias en sus comienzos de escritor denuncia una cierta ingenuidad juvenil, de recién llegado a una cultura superficial. Pero por otra parte es ésta una nota estilística de época, cuyo origen romántico el mismo señala (2). Ese amor «culpable» por las excursiones exoticistas a través del pasado, se sosiega necesariamente en su obra novelesca realista, pero no desaparece. Aún en las novelas de escuela «experimental» halla una válvula de escape, como se puede ver en las imágenes, y en la utilización imaginosa que hace

---

PB, pág. 129; «desde *Fausto* a *Mr. de Camors*». *PB*, pág. 136; «a cabeça desvairada do velho *Rei Lear*». *PB*, pág. 17; «a epopeia austera do *Cid*». *PB*, pág. 67; «o ventre imenso de *Gargantua*». *CIF*, pág. 66; «o riso do velho *Falstaff*». *Ibid.* pág. 66; «as velhas árias de *Lully*». *PB*, pág. 28; «a lama de *Marcial*... o sangue de *Tácito*». *PB*, pág. 131; «as cantigas de Ariosto» CIF, pág. 65; «os contos da *Rainha de Navarra*», *CIF*, pág. 65; etc., etc.

(1) «Os astros que se chamavam *Homero*, *Esquilo*, *Dante*, *Miguel Angelo*, *Cervantes*, *Shakespeare*». *CIF*, pág. 68; «...aquelas imaginações que sofrem, que sangram, que deliram, que são *Romeu*, *Hamlet*, *D. Quixote*, *Orestes*, *Prometeu*, *Francesca de Rimini* e *Ofelia*». *Ibid*, pág. 69; «Qué importa que agonize *Maria Stuart*, e a doce *Maria Antoinette*, e *Beatriz de Cenci* e a idílica *Inés de Castro?*» *PB*, pág. 21; etc. Hay en esto ,por supuesto, un factor de época y de influencias juveniles (Cf. «Les *Madones de Raphaël*, les courtisanes du *Titien* lui rendaient laides les beautés plus notoires; la *Laure* de *Pétrarque*, la *Béatrix* de *Dante*, l'*Haïdée* de *Byron*, la *Camille* de *André Chénier*...» T. Gautier, «La Toison d'Or», *Fortunio et autres Nouvelles*, Paris, Garnier, 1930, págs. 176-177).

(2) Hablando en primera persona, como biógrafo de Fradique, dice que éste, como todos los escritores nuevos, «seguindo o Mestre sem igual da *Lègende des Siécles*, iam numa universal simpatia buscar motivos emocionais fora das limitadas palpitações do coração, à História, à Lenda, aos Costumes, às Religiões, a tudo o que através das idades, diversa e unanimente, revela e define o Homem». *CFM*, pág. 6. Eça va más allá de la Historia; para buscar esos motivos llegará a la Prehistoria (Vid. «Adão e Eva no Paraíso». *Con.*, originalísimo ejemplo de exotismo paleontológico).

de los sueños. Y viene a florecer otra vez con exhuberancia no sólo en las obras de fantasía como *Rel*, *Man*, *ICR*, y en *CFM* — que es un resumen y epítome de todas las complejas direcciones del arte queirociano — sino en los ensayos y crónicas, donde toma la forma de síntesis históricas influencia, directa del positivismo científico, y de *La Légende des Siècles* y de los cuadros simbólicos de la *Historia* de Michelet (1).

Este escape del presente, en cabalgadas ideales a lo largo de la historia, nace del descontento de un alma esencialmente lírica, romántica e imaginativa en reacción contra la satisfecha y positiva tranquilidad burguesa del mundo que la rodea. Eça sufría del mismo mal que Flaubert. Su insatisfacción ya aparece abierta y apasionadamente expresada en *PB* (2), y será la motivación psíquica que determinará posteriormente la implacable crítica de esa sociedad, mediocre y comercial, producto del liberalismo económico, en sus novelas realistas. Crítica que se dirigirá primero contra la sociedad urbana del constitucionalismo portugués, por más cercana, pero que abarcará en el último

---

(1) Vid. *NC*, págs. 123-126, 277-300, 301-313, 489-516. De esta predilección suya por la excursión a través de ciclos históricos, utilizando la evolución de una idea, una figura o una costumbre a lo largo del tiempo, o trucos semejantos, que aparecen ya en *PB* (págs. 111-114, 141-148, 151--154) se burló cruelmente en *OM*. Allí João de Ega, su autocaricatura está empeñado en la composición de una obra de este tipo, «Memórias dum Átomo», que se extendería desde las nebulosas primitivas hasta la época contemporánea. (Vid. OM,. I, 143-144, 169-171). De hecho, Eça, desde sus tiempos de Coimbra, acarició el proyecto de una obra de ese tipo. (Vid. *PB*, 156; y Conde de Ficalho, «Um plano de Eça de Queiroz» *O Dia*, 17 de Setembro de 1900).

(2) «Homem, que fizeste tu do pensamento? Anda expulso, perseguido e sublime, como um Deus antigo...» ...«é necessário que nas cidades, os pensadores e os artistas extáticos sofram e sangrem: os triunfos dos homens da matéria são como os dos antigos imperadores — só são completos quando passam entre torturas. E quem havia de soluçar sobre a cena moderna da paixão senão os que têm alma?...» ...«E os que quiserem viver e tiverem a alma grande, bela e heroica, têm de se baixar a altura burguesa e mercantil dos cérebros modernos». *PB*, pág. 95.

período, aún más corrosivamente, y ya con la amplitud de una alegoría, a la Ciudad por antonomasia, París, personificación de esa civilización burguesa, contrapuesta a la sencillez natural y geórgica de la sierra portuguesa — concebida en abstracto, en ambiente arcádico de égloga, vista a través de lecturas virgilianas.

Paralelamente a la huída en el tiempo vemos manifestarse en su obra, la tendencia a huir de la realidad a través del espacio. Raro es el héroe o personaje masculino importante que no es viajero (1) y rara es la obra en que los nombres exóticos de países lejanos, no aparecen asociados al tema cosmopolita de los viajes. En varias de sus obras (*Egi*, *MEC*, *Man*, *Rel*, *CFM*,) el viaje es eje fundamental de composición.

Aún en las novelas realistas de ambiente puramente nacional, amarradas en el espacio al suelo patrio, y en el tiempo a lo contemporáneo no deja de escurrirse por alguna parte del relato fugaces referencias a viajes que autoricen la aparición de esos nombres geográficos, con su evocación de mundos remotos, ideales. La dura sumisión a la realidad obsercada, que le imponen las normas naturalistas, la necesidad de mantenerse en la «região dura das cousas exactas, entristecedora e mesquinha, onde, en logar de esplendor dos heroísmos e da beleza das paixões, só há a pequenez dos caracteres e a miséria dos sentimentos» (2), le llevan a dar breves escapes a la imaginación

(1) Basílio (*OPB*), Teodoro (*Man*), Teodorico (*Rel.*), Craft, Carlos da Maia (*OM*), André Cavaleiro (*ICR*) y sobre todos, Fradique. Incluso los Santos de sus «Leyendas» son figuras animadas de ese dinamismo itinerante que mueve a sus héroes. Eça viajero en su juventud (Oriente, las Antillas, *USA*, Canadá, Inglaterra), a los cuarenta años ya está sedentarizado y curado de esa inquietud, (Vid. *Cor.*, pág. 86-90, 117). Lo ha invadido la «melancolia infinita que inspiram as multidões estranhas», o «melancolia consular», como la ha diagnosticado Alfonso Reyes («Un apunte sobre Eça de Queiroz», *Grata Compañía*, México 1948, pág. 164); pero el impulso de su alma hacia el ideal sigue traduciéndose en la idea del viaje, en la atracción estética de la irrealidad de los ambientes lejanos, en el placer teórico del diletante catador de fronteras.

(2) *MEC*, pág. 10.

constreñida por «o áspero estudo da realidade humana» (1), ampliándole, siquiera momentáneamente, los horizontes físicos, por la sugestión de lejanías exóticas, de esos nombres. En *OPB* Basílio, está lleno para Luisa de seducción cosmopolita porque: «Estivera em *Constantinopla*, na *Terra Santa*, em *Roma*» (2). Lo cual a su vez le da pié para evadirse de la realidad de una sala de la pequena burguesía lisboeta y trasladarse mentalmente a sus mundos ideales de la historia y la geografía en dos breves cuadritos salpicados de nombres llenos de prestigio evocativo (3). En *Man.* que marca el hito de la reliberación de su fantasía, no le basta el salto imaginativo exotista, que lleva a Teodoro desde una secretaría de Ministerio, en Lisboa, a los confines de la Tartaria, sino que necesita empaparse aún más de atlas, enriquecer más el panorama geográfico, superponiéndole a la China sus mundos exóticos favoritos, a través del omnipresente tema del viaje:

> «Visitei na sua ordem clássica, *París*, a banal *Suissa*, *Londres*, os lagos taciturnos da *Escócia:* ergui a minha tenda diante das muralhas evangélicas de *Jerusalem;* e de *Alexandria* a *Tebas*, fui ao comprido desse longo *Egipto*, monumental e triste como um mausoleo» (4).

(1) *NC*, pág. 136.

(2) *OPB*, pág. 66.

(3) El primero es un desarrollo, en estampita incidental, de uno de sus temas favoritos, el evangélico: «o melhor dia era de tarde, no *Jardim das Oliveiras* ao pé da aldeia escura de *Bethânia* vendo de fronte as muralhas do templo de Salomão, onde Marta fiaba aos pés de Jesús, e mais longe, faiscando, imóvel sob o sol, o *Mar Morto*» *OPB*, pág. 69. Y el segundo uma inpresióm de orientalismo pictórico: «Uma tempestade de aréia no deserto de *Petra*. Horrível! Mas que linda viagem, as caravanas, os acampamentos! Descreveu a sua «toilette»: — uma manta de pele de camêlo às listras vermelhas e pretas, um punhal de *Damasco* numa cinta de *Bagdad*, e a lança comprida dos *Beduínos*». *OPB*, pág. 70.

(4) *Man.*, pág. 238.

En *OM*, donde ya en plena evolución hacia la literatura de fantasía, tuvo sin embargo que someterse, durante 400 y pico de páginas, a «la torture de l'analyse», y a «l'impertinente tyrannie de la réalité» (1) no puede menos de hacer sus zambullidas purificadoras en las aguas lustrales de la geografía poética y exótica. Para ello se sirve de Craft (uno de los personajes que son ya embriones de Fradique Mendes):

> «O Craft é filho dum «clergyman» da igreja inglesa do Pôrto. Foi um tio, um negociante de *Calcuta* ou de *Austrália*, um Nababo, que lhe deixou a fortuna...». «Dá largas ao seu temperamento byroniano, é o que faz. Tem viajado por todo o universo, colecciona obras de arte, bateu-se como voluntário na *Abissínia* e em *Marrocos*, em fim vive, vive na grande, na forte, na heroica acepção da palavra » (2).
>
> «...Falou duma viagem que agora o tentava, que estivera planeando... ia passar o inverno em *Egipto*, subindo ao *Nilo* em comunicação espiritual com a antigüidade faraónica. Depois talvez se adiantasse até *Bagdad*, a ver o *Éufrates* e os sítios de *Babilônia*» (3).

Y al final de dos tomos de minucioso análisis expositivo de la sociedad lisboeta, vista a través de sus aspectos más sórdidos y estultos, Eça no halla mejor catarsis moral para su héroe, Carlos da Maia — y para sí mismo — que el viaje a los mundos distantes de todo el planeta, por la geografía de las antiguas civilizaciones:

> «Está-se apoderando de nós a embriaguez das viagens, decididos a trilhar êste estreito Universo até que cansem as nossas tristezas. Planeamos ir a *Pekin*, passar a *Grande Muralha*, atravessar a *Ásia Central*, o oásis de *Merv*, *Khiva* e penetrar na *Rússia;* daí pela *Arménia e* pela *Síria* descer ao *Egipto* a retemperar-nos no sagrado *Nilo;* subir depois a *Atenas*, lançar sobre a *Acrópole* uma saudação a *Minerva;* passar a *Nápoles;* dar um olhar à *Argélia* e a *Marrocos;* e cair enfim ao comprido em Santa Olávia...» (1).

(1) *Man*, xi.

(2) *OM*, I, pág. 140.

(3) *OM*, II, pág. 159. Las «Memórias dum Átomo», de João da Ega le permiten ya en el vol. I (págs. 143-144, 169-171) una sabrosa evasión a lo largo de la cosmogonía y de la historia.

Y hasta en *ICR* — donde la composición doble, con la inmersión del pasado medioeval portugués en el presente, hace constante la fuga de Eça hacia el azul histórico — no deja de aparecer incidentalmente el tema del viaje hacia las viejas civilizaciones, rodeando de una aureola de prestigio seductor el donjuanismo provinciano de André Cavaleiro — otro primo Basílio (2).

El carácter imaginativo, irreal, de atlas, que estos viajes tenían para Eça, se denuncia por la inclinación que sus personajes muestran, a hacer esas excursiones, sobre el mapa, con la fantasía siguiendo al dedo, como un medio de salirse de una realidad insatisfactoria (3).

Parte de este entusiasmo por la toponomia y la onomástica exóticas, nace también del encanto éstas tienen, por sí mismas, por su musicalidad, sugestivamente extraña, ajena,

(1) *OM*, II, pág. 450.

(2) «E sabia a Sr.ª D. Graça para onde êle seguiria depois da *Itália*, nêsse inverno, se por caridade de Deus o Ministério caísse?... Para a *Ásia Menor*. — E era uma viagem para que eu, con certeza, tentava o nosso Gonçalo... Tão fácil, agora, com os caminhos de ferro... De *Veneza* a *Constantinopla* um mero passéio. Depois de *Constantinopla* a *Smirna*, um dia, dois dias, num vapor excelente. E daí numa boa caravana, por *Tripoli*, pela antiga *Sidónia*, penetrávamos en *Galiiéa!... Galiléa!* Hein, Gonçalo? Que beleza!». *ICR*, pág. 179.

(3) «E ainda pelas «Novidades» souberam que S. Ex.ª partira para uma longa e pitoresca viagem, a viagem a *Constantinopla*, à *Ásia Menor*, que êle anunciara ao jantar nos Cunhais. *Ela abrira um Atlas: com o dedo*

e inactual, evocadora de historia y de lejanía. Desde el comienzo de su carrera literaria cedió Eça con facilidad a la seducción de estos substantivos. Ya en *PB* se refiere a «os deuses de *nomes sonoros*» (pág. 17); y el hechizo de esa sonoridad se traiciona cuando se lo hace compartir en *OPB* a Luisa, ignorante «burguesinha da Baixa» lisboeta, a quien vemos soñar con «as ilhas de *nomes sonoros*» (pág. 76). El regodeo auditivo de los nombres propios, y su utilización melódica, se confiesa aún más paladinamente en *Rel.*, donde el tosco, materialista e ignaro Raposo, aparece los oídos y el espíritu sospechosamente aguzados para ese placer de cultura:

> «O dedo do douto Historiador ia-me apontando todos os lugares religiosos — *cujos nomes sonoros caem na alma com uma solemnidade de profecia ou com um fragor de batalha: Esdrelon, Endor, Sulem, Thabor...* Eu olhava, enrolando um cigarro. Sôbre o *Carmelo* sorria uma brancura de neve; as planícies da *Perea* fulguravam, rolando uma poeira de oiro; o golfo de *Kaipha* era todo azul; uma tristeza corria ao longe das montanhas de *Samária...*» *Rel.*, pág. 262 (1).

Hasta el fin de su vida fué Eça fiel a este amor; y hasta en sus últimas obras veremos aparecer los *nombres sonoros* del exotismo

lento caminhou desde Oliveira até à Síria, por sôbre fronteiras e pontes: já André lhe parecia desvanecido, nêsses horizontes mais luminosos...». *ICR*, pág. 321. También el Teodorico de *Rel.*, antes de emprender el viaje real, hace en su cuarto, con «*dedo errante*» en el «*Atlas aberto sobre a cómoda*» su viaje imaginario, de Lisboa a Jerusalén, con sus correspondientes visiones de pintoresquismo colorista de Andalucía, Nápoles y Grecia.

(1) De nuevo al abandonar Palestina la expresión queirociana vuelve a los labios del prosaico Raposo, que siente *saüdades* de la «caravana marchando e cantando por entre as ruinas de *nomes sonoros*». *Ibid.* pág. 279.

geográfico histórico y cultural, usados como un recurso de musicalización evocativa del estilo (1).

Este deleite verbal, que no sólo es auditivo sino visual, tiene otra manifestación muy característica, en el estilo queirociano; que consiste en las largas y ricas enumeraciones de objetos, frutas y productos, ligados a los nombres de sus respectivas procedencias geográficas, ennoblecidas por el tiempo y la distancia:

> «Tinhamos lebre, gazela, faisão de *Lichtia*, cabras de *Getúlia*, javalís, cordeiros de *Tibur*, que nunca tinham comido herva, e tartarugas delicadamente preparadas em molhos da *Campânia*, na própria concha, polida, transparente. Moreias do lago *Lustrino*, lagostas, nadando em azeite de *Venafre* (2)».
>
> «Depois estacamos diante de tapetes alastrados, onde um mercador de *Cesarêa* com um manto à cartaginesa, vistoso e bordado de flores, expunha peças de linho de *Egipto*, extendia sêdas de *Cós*, fazia reluzir armas marchetadas; ou com um frasco na palma da mão, celebrava as perfeições do nardo de *Assíria* e dos óleos doces de *Pártia* (3)».

(1) «...viveu com os *Toddas*, esteve nos mosteiros de *Garma-Khian* e de *Dashi-Lumbo* e estudou com *Gegen-Chutu* no retiro santo de *Urga*». «*Gegen-Chutu* foi a décima-sexta encarnação de *Guatama* e era portanto um *Boddisattva...*» [...] «*Através dêstes nomes que exhalavam um perfume triste de vetustos ritos*, arredara a cadeira». *CS*, pág. 127.

(2) *PB*, pág. 211.; etc.

(3) *Rel.*, pág. 152-153: Este recurso decorativo de exotismo estilístico es ya común en la literatura francesa desde el siglo XVIII, (Cf. «Là, une industrie créatrice des jouissances appelait les richesses de tous les climats, et l'on voyait s'échanger la pourpre de *Tyr* pour le fil précieux de la *Sérique;* les tissus moelleux de *Cachemire* pour les tapis fastueux de la *Lydie;* l'ambre de la *Baltique* pour les perles et les parfums arabes; l'or d'*Ophir* pour l'étain de *Thulé*». Volney, *Les Ruines* [*de Palmire*], Chap. II). Más tarde Gautier

Y aún son más frecuentes los largos y abigarrados desfiles de nombres gentilícios de razas exóticas, acompañados de una breve característica de vestuario: lo que Gautier llamaba «le petit detail exact». Aparecen por primera vez en las impresiones de *Egi.*, y en «A Morte de Jesús» (*PB*), todavía vivas en la retina las impresiones coloristas del viaje al Oriente, y recientes en la memoria ciertas lecturas. Depués, estas procesiones babélicas surgirán siempre que se presente ocasión temática propicia:

> «...aquí *Fellahs*, ridentes e ágeis na sua longa camisa de algodão azul; além *Beduínos* sombrios, e movendo gravemente os pés entrapados em ligaduras, com o pesado alfange de baínha escarlate pendurado no peito; mais longe *Abadiehs*, de grenha em forma de mêda, eriçada de longas cordas de porco-espinho...». «...Êstes de porte insolente com compridos bigodes esvoaçando ao vento, armas ricas reluzindo das cintas de seda, em curtos saiotes tufados e encanudados, eram *Arnautas* da Macedônia; aquêles, belas estátuas gregas esculpidas em ébano, eram homens do *Senar;* os outros com a cabeça envolta num lenço amarelo cujas franjas imensas lhes faziam uma romeira de fios de ouro, eram cavaleiros do *Medjaz*[...] «*Judeus* imundos de caracóis frisados; *Coptas* togados à maneira de senadores; soldados pretos de *Darfour*, com fardetas de linho ennodoadas de poeira e sangue; *Ulemas* de turbante verde; *Persas* de mitras de feltro...» (1)

---

y los parnasianos se apoderarán de él. Flaubert lo usará constantemente en sus obras de imaginación — *La Tentation de St. Antoine*, ofrece innumerables ejemplos — y lo mismo Anatole France — en *Thaïs*, etc..

(1) *CFM*, pág. 50. Sobre los antecedentes de este proceso, Cf.: «Sur ce fond indigène tranchaient des échantillons divers des races exotiques: les *Nègres* du *Haut Nil*, noirs comme des dieux de basalte, les bras cerclés de larges anneaux d'ivoire et faisant balancer à leurs oreilles de

Naturalmente que al Eça realista, a lo que queda en él del antiguo devoto de la «laboriosa observação da realidade» de la «investigação paciente da matéria viva» (1) le resulta embarazosamente evidente el carácter convencional y literario de esta manifestación de la «bisbilhotice etnográfica» (2) — como Fradique calificaba su propia pasión exoticista. Y nos hace cómplices de su juego, guiñándonos un ojo irónico ante el «carnaval rutilante» que acaba de hacer desfilar ante nosotros con pretensiones de realidad observada — confesándo que aquello parece:

> «...uma mascarada fabulosa, arranjada por un arqueólogo en noite de folia erudita para reproduzir as 'modas' dos Semitas e os seus 'tipos' através das idades.» (3)

Todas estas facetas del exotismo literário, manifestadas por el amor a esos nombres, indican, por la pertinacia de su pre-

---

sauvages ornements; les *Ethiopiens* bronzés, à la mine farouche, inquiets malgré eux dans cette civilization, comme des bêtes sauvages en plein jour; les *Asiatiques* au teint jaune clair, aux yeux d'azur, à la barbe frisée en spirales, coiffés d'une tiare maintenue par un bandeau [...]; les *Pélasgues* vêtus de peaux de bêtes rattachées à l'épaule, laissant voir leurs bras et leurs jambes bizarrement tatoués...» Théophile Gautier, *Le Roman de la Momie.* Paris, Nelson, págs. 86-87; «Il combattit des *Scandinaves* recouverts d'écailles de poisson, des *Nègres* munis de rondaches en cuir d'hippopotame et montés sur des ânes rouges, des *Indiens* couleur d'or et brandissant par-dessus leurs diadèmes de larges sabres, plus clairs que des miroirs. Il vainquit les *Troglodytes* et les *Antropophagues*». Gustave Flaubert, *Trois Contes*, Paris, Garnier, pág. 103.

(1) *CIF*, pág. 178.

(2) *CFM*, pág. 61.

(3) Prueba de como Eça contraponía esas dos direcciones de su espíritu es que hace decir a uno de sus personajes (Carlos da Maia), viajero por más señas: «...eu tenho horror as raças e civilizações defuntas... não me interessa senão a Vida.» *OM*, II, pág. 160.

sencia a lo largo de la obra de Eça, la atracción que esta dirección temático-estilística tenía para su espíritu.

Esta nota representa indudablemente algo más hondo que una simple influencia de época incorporada en su arte. Es una manera de reaccionar contra una realidad que le pesa, un medio de evadirse de un medio circundante, demasiado chato, demasiado gris, imposible de idealizar — por la vulnerabilidad que ofrecía, en su misma cercanía, a la deformación burlesca, fatal tendencia de su espíritu (1). Después de su período realista, el exotismo, temporalmente enfrenado, se suelta libremente. Fradique Mendes, esteta viajero de todos los horizontes y «dilettante» saboreador de todas las culturas, y de todas las civilizaciones, vivas y muertas, viene a corporeizar, con una exageración entre cándida e irónica, esta faceta de la psique queirociana.

Manifestación ésta de su fondo romántico, del que Eça no logrará librarse nunca. A esta pasión se entregó al fin de su vida con plena conciencia, como a un vicio infantil que se recrudece en la edad madura. Su única defensa es la tolerante ironía con que lo practica. La *CFM* es el apogeo de ese «latente e culpado apetite» (2), al cual cede en todas sus posibles direcciones, adscribiéndole a su biografiado todos sus deseos y ensueños juveniles — que la edad ha hecho teóricos, contemplativos y sedentarios. La «biografía» y el «epistolario» de Fradique son un verdadera Biblia del cosmopolitismo estético y literario del siglo XIX.

---

(1) Su temperamento soñador, sufría con dolorosa intensidad, de ese «sentimiento patético de ahogo que brota de lo cotidiano y lo cercano», y se defendía de él por médio de lo que Alfonso Reyes ha llamado el «ausentismo psicológico» ...«mágico desvío que... arrebata [al novelista] de sí mismo y lo hace volar sobre el mundo, emigrar lejos de donde queda su cuerpo como un mero resonador verbal...» *Tertulia de Madrid*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950, pág. 113. El exotismo fué para Eça el vehículo mas frecuente de esa huída.

(2) *Cor.*, pág. 101.

3) EL ADJETIVO

En todas cuantas caracterizaciones generales del estilo de Eça se han hecho hasta la fecha, nunca ha faltado la referencia a su adjetivación. Efectivamente, en ella parece residir uno de sus medios expresivos de más penetrante y original irradiación personal, quizás el más flexible y rico de sus instrumentos verbales, y sin duda el más seguro resorte del encanto especial de su manera de «decir».

El adjetivo es de todas las categorías gramaticales, aquella que él usa con una predilección y una eficacia que lo convierten en el factor más inmediatamente evidente de su léxico. Desde sus comienzos literarios se nos aparece como uno de los centros neurálgicos de la frase queirociana. Como elemento estructural, va a ser una de las piedras claves sobre las que descanse, en gran parte, el sistema de gravitación del edifício de su prosa. Frecuentemente, su emanación significativa, emocional y estética le servirá para vitalizar, por impregnación, el resto de los componentes de la frase.

Tan primordial era para Eça el adjetivo, en el trabajo del estilo, que vemos que siempre lo identificó con el largo y doloroso proceso de perfeccionamiento que para él representaba la página escrita (1). Y al poner en boca de uno de sus personajes sus propias ideas sobre el problema del fondo y la forma en la obra de arte, es también este elemento el que para él personifica el aspecto formal de la creación literaria (2).

---

(1) «...por aqui ficarei, *a acumular adjetivos* sôbre a cabeça tonsurada do bestial Padre Amaro». *Cor.*, 30; «on dore *ses adjectifs*». *Man.*, xii. [Subrayado por nosotros.]

(2) «Questão de temperamento — disse Carlos. Há seres inferiores, para quem *a sonoridade de um adjetvo* é mais importante que a exactidão de um sistema... Eu sou um dêsses monstros». *OM*, I, 324. [Subrayado por nosotros.]

Esta actitud sobrevalorativa del adjeciivo, heredada de de algunos de sus admirados maestros franceses (1), le llevó a una experimentación audaz y constante para lograr sujetar a su voluntad expresiva, y dominar por completo, este instrumento lingüístico. Eça podría decir con Baudelaire — otra influencia de su juventud — «La voix de l'adjectif me pénétra jusqu'aux moëlles» (2). Su esfuerzo dió como resultado una adjetivación quizás hasta hoy día no igualada en las literaturas hispánicas.

Sabía bien que, dentro de la jerarquía de las palabras, el adjetivo es el que imparte color, matiz, y tonalidad a la expresión; es la partícula de poder diferenciativo. Se ha dicho con razón que podría usarse como medida para evaluar la capacidad literaria. Su dosificación precisa — cualitativa y cuantitativa —, la peculiar relación subjectiva entre las cosas y las notas que se les atribuyen, serían una excelente piedra de toque para determinar la calidad de un estilo. Sin adjetivos, el substantivo queda falto de elucidación y de individualidad, amorfo, desnudo, incoloro. Por esto mismo, es el índice más sensible de las reacciones intelectuales y emocionales del escritor ante las cosas y los hechos. A través de los epítetos, de los calificativos, puede obtenerse, hasta cierto punto, una escala de los valores que rigen la estética de un autor, e incluso la de un grupo o la de una época. Nada caracteriza tanto un periodo literario como la adjetivación. De ella podemos inferir su «estimativa» particular.

Eça — como Rubén Darío (3) y el resto de los modernistas — aprende en los grandes autores franceses, la técnica de

(1) «...quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, *qu'un adjectif* pour la qualifier». Prefacio de *Pierre et Jean*, de Guy de Maupassant. [Subrayado por nosotros.]

(2) *Oeuvres posthumes*, 1908, pág. 407.

(3) «Acostumbrado al eterno clisé español del Siglo de Oro, y a su indecisa poesía moderna encontré en los franceses que he citado [C. Mendès, los poetas de *Le Parnasse Contemporain*, Gautier, Flaubert,

experimentación a que se había sometido esta categoría gramatical a lo largo del siglo XIX (1). La asimila adaptándola y recreándola. Ya Hugo había rejuvenecido totalmente su uso creando una verdadera pirotecnica de formas, para substituir a los gastados epítetos homéricos del neo-clasicismo. Todos los que le siguen: Leconte de Lisle, Baudelaire, Banville, Flaubert, los Goncourt, etc., hasta los simbolistas y decadentes, le son deudores, y no hacen más que avanzar por los caminos abiertos por aquél (2). En Hugo primero y en sus seguidores después, bebe Eça las aguas de la renovación. En este aspecto, sin embargo, como en tantos otros, la influencia francesa sirve principalmente para revelarle caminos, para despertarle vivencias latentes, determinantes a su vez de necesidades expresivas, que han de resolverse estilísticamente de una manera muy personal, en fórmulas en las que aquél influjo pasa a ser un mero agente excitador — un simple punto de partida.

En el uso que hace Eça del adjetivo — como de otros elementos lingüísticos — podemos observar dos vertientes, dos direcciones, que, aunque definidas, aparecen con frecuencia tan íntimamente ligadas en su actuación, que es hasta cierto, punto arbitrario establecerles una línea divisoria. No obstante, aquí lo haremos, para claridad de nuestro análisis. Nos referimos a la función, de un lado conceptual y de otro musical y rítmica, es decir afectiva, que Eça le hace desempeñar. De la

Paul de St. Victor] una mina literaria por explotar: *la aplicación de su manera de adjectivar*, de ciertos modos sintácticos, de su aristocracia verbal al castellano». *Historia de mis libros*, Madrid, 1912, pág. 169. Vid. E. K. Mapes, *L'Influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*, Paris, 1925.

(1) «Il serait impossible de dire tout ce que les prosateurs du XIX^eme^ siècle ont fait de l'adjectif. Il est plus aisé de dire ce qu'ils n'en ont pas fait. G. Lanson, *L'Art de la Prose*, pág. 246.

(2) Vid. Mysie F. I. Robertson, *L'épithète dans les oeuvres lyriques de Victor Hugo*, Paris, 1927, págs. 517-545.

fusión habilísima de ambas nace, en gran medida, esa mezcla de encantamiento intelectivo y sensorial que fluye de su estilo. En esa impresión mixta, las fronteras de lo psíquico y lo físico, de lo abstracto y lo concreto, de lo ideal y lo tangible, se nos aparecen, fundidas, esfumadas. En la adjetivación queirociana hallamos siempre que «l'Indécis au Précis se joint», como pedía Verlaine (1) en su famoso manifiesto poético.

a) *La alianza desusada*

En la manera de asociar nombre y adjetivo se separa Eça de toda la literatura hispánica anterior a el — y de la de su tiempo. En Júlio Diniz y en Camilo Castelo Branco — o en Galdós, Valera, o la Pardo Bazán — la adjetivación es vigorosamente lógica. Nombre y adjetivo retienen su significación objetiva, dentro de sus respectivas personalidades, de substancia y cualidad. Los límites están perfectamente definidos. No hay permeaciones. Se trata de comunicar percepciones cuyo contenido conceptual o emocional, pertenece al reino de la experiencia colectiva, de lo generalmente inteligible, o sensible. La adjetivación queirociana huye precisamente de esa rígida alianza lógica de dos términos independientes, claros y unívocos, cuyos motivos y lazos de unión son evidentes y previsibles. Evita justamente el adjetivo que, por su propiedad lexicológica, se une al nombre por los rectos y sancionados caminos del diccionario. Y por el contrario busca obligar al substantivo a que acepte maridajes desacostumbrados, con epítetos y calificativos a primera vista impropios, que parecerían rehuir la relación con él. No obstante, a pesar de lo encontrado o remoto de los significados de ambos, no bien los hallamos juntos se nos aparecen íntima y sutilmente unidos por una ligazón satisfactoria, que hace lícito a los ojos

(1) «Art poétique», *Jadis et Naguère*, 1884.

del lector lo extraño de la alianza (1). Esto se basa en el descubrimiento imaginoso de diferentes tipos de víniculos asociativos verbales, que están constantemente actuando en nuestra mente, sin que tengamos conciencia de ello — como consecuencia de cruces, contagios y asociaciones de ideas. De aquí el que ciertas palabras conciten significados aparentemente muy lejanos a su contenido objetivo y normal, que no empiezan a operar hasta que un hábil manipulador establece contactos entre ellas. Entonces como por ensalmo, esa segunda naturaleza — que late en lo subconsciente — sale a la superficie. El material verbal puesto en juego es el del lenguaje más inmediatamente diario: el producto resultante es el de un habla intensamente personal. El análisis sólo encuentra esos pobres materiales, y quedamos asombrados al comprobar que la representación o la sensación suscitada por esos enlaces no se encuentra presente en los elementos que los componen. Se trata de una técnica de deliberada impropiedad adjetiva, realizada con un buído instinto estético y psicológico. Hábiles substituciones del término propio por otro, en el que aquél está contenido por asociación o metaforización, pero que además concita representaciones adicionales de índole física o psíquica, que dan al substantivo una multiplicidad de planos. Estas substituciones podían conducir, peligrosamente, a una retórica de tipo conceptista. Y así sería si la relación entre los dos términos fuese exlcusivamente intelectual, juego obscuro y sutil de conceptos lógicos que solicitase adivinación. Pero no es así. La presencia en la relación nombre-atributo de elementos de orden distinto, moral y físico, infiltrándose y aclarándose mutuamente sortea ese riesgo. Y esta adjetivación jamás sorprende por difícil o hermética, sino todo

(1) Parece que esas palabras, como dice Oliver Wendell Holmes refiriéndose a la lengua de la Poesía, «have loved each other from the craddle of the language but have never been wedded until now». *The Autocrat of the Breakfast-Table*, [1858], New York Brooks Inc., pág. 77.

lo contrario: la asociación es tan natural, tan evidente, tan espontánea, que la sorpresa empieza al detenernos a considerar por qué conductos y medios se ha logrado unir en una alianza tan coherente y satisfactoria palabras de sustancia tan disimilar. Esa transmutacióm mágica de las palabras a base de procesos asociativos es lo que Baudelaire — en quien es de una gran pobreza, comparada con Eça — llamaba «pratiquer une sorcellerie évocatoire» (1).

Este tipo de adjetivación audazmente indirecta la encontramos ya presente en sus primeros escritos. Pero allí Eça es aun un aprendiz, y por eso tiene frecuentemente un carácter vago e impreciso, como de experimentación y tanteo. La asociación muestra una tendencia a apoyarse en valores difusamente emocionales; su tono y su propósito son líricos y el efecto resultante es esencialmente poético. No obstante, nos hallamos ya en presencia de algunos hallazgos notables, que son prenuncio de la futura riqueza a que conducirá el proceso, cuando llegue a ser dominado y manejado con maestría. Veamos algún ejemplo:

«*lívidas* castidades *góticas*» (*CIF*, 66)
«jejuns *transparentes*» (Ibid., id.)
«a figura de Napoleão sobre rochedos *enfáticos*» (*PB*, 127).

En los dos primeros, hallamos adjetivos que representan notas físicas (*lívidas, transparentes*) modificando, en el primer caso una actitud moral (*castidad*), y en el segundo una norma religiosa (*ayuno*). Ambos están actuando oblicuamente, sugiriendo la asociación representativa concomitante del aspecto físico que acompaña — en la iconografía religiosa — a la santidad, practicadora de ambas virtudes. El adjetivo *góticas*, subraya y guía la asociación hacia la pintura primitiva, por su referencia

(1) «Théophile Gautier», *L'Art Romantique*, 1869, Cit. por Robert Vivier, *L'originalité de Baudelaire*, Paris, Renaissance du Livre, s.d. pág. 39.

a la Edad Media, época monástica y ascética. El adjetivo *transparente* añade además otra nota evocation secundaria: la idea del agua, la rigidez total del ayuno.

En el tercer ejemplo, hallamos el mismo proceso pero invertido. Un substantivo físico (*rochedos*) modificado por un adjetivo de índole psicológica (*enfáticos*), que en realidad no califica al nombre, sino que está actuando con un valor evocativo mucho más amplio: el enfásis artificioso del tratamiento pictórico neo-clásico, ejemplificado en el retrato ecuestre de Napoleón, pintado por David.

Con el avance y desarrollo de la capacidad literaria de Eça, este proceso estilístico va a adquirir una serie de ricas dimensiones, incrementándose, y multiplicando sus efectos. Logra por medio de él captar y plasmar sensaciones o ideaciones de carácter plural, antitético o inconcreto, que quedan apresadas, segura y delicadamente, en su adjetivación. La riqueza de relaciones entre el substantivo y el epíteto es grande, así como la versatilidad de recursos para producirlas. No sólo utiliza el significado del adjetivo produciendo cruces, choques y mezclas semánticas de gran acuidad evocativa, y de gran poder de sugestión, sino que por medio de una hábil estrategia de colocación en la frase le hace rebasar los límites de sus funciones gramaticales, obligándolo a una acción múltiple, en virtud de la cual contamina de su significado al resto de los elementos de la frase, y es a su vez contagiado por ellos. Esta acción recíproca da origen a un despliegue de representaciones y ecos evocativos secundarios que cargan de matices el conjunto.

Logra así Eça libertar el adjetivo, ampliándole el radio de acción; en las posibilidades de asociación expresiva de su significado; en sus funciones gramaticales; y en la movilidad de su lugar en la frase.

En cuanto a lo primero, su fórmula favorita — que procede de lo más hondo de su temperamento —, se basa en un contraste: nombre concreto, calificado por un adjetivo abstracto, o viceversa.

Ya el nombre físico, concreto, se envuelve y difumina en la calificación psicológica o moral — caso el más frecuente — ya el nombre abstracto se precisa, corporeizándose, por la acción de un atributo concreto. Este cruce de elementos lo veremos aparecer en la trama misma del estilo queirociano, de muy variadas maneras, y en estructuras lingüísticas más desarrolladas. Pero en la adjetivación, tiene su manifestación más celular. En este tipo de alianzas, totalmente nuevas en la literatura portuguesa, y que parecen ir en detrimento de las asociaciones lógicas o naturales, se basa la revivificación del vocabulario usual, a que nos hemos referido con anterioridad.

En cuanto a su función y al lugar en la frase, veremos al adjetivo queirociano actuar con una mutabilidad sorprendente. Su acción es casi siempre múltiple. Sometido a una astuta manipulación semantica — en la que entran, modernizados, algunos de los antiguos tropos de la retórica clásica (hipalage, sinécdoque, metonimia) (1), en combinación con despreocupados trastueques del orden tradicional de los componentes de la oración —, modificará elementos de ella sobre los que lógica y gramaticalmente carece de acción. Y a veces actuará referido a conceptos no presentes, o que por medio de esa referencia oblicua entran a influir en el contenido total de la frase.

El proceso más frecuente (variación de la hipalage, y la sinécdoque), es desplazar el calificativo moral, que corresponde al sujeto y adscribirlo al complemento de cosa.

---

(1) Este hecho ya ha sido señalado con anterioridad. Vid. João Mendes, (*Eça de Queiroz*, Lisboa, MCMXLV, págs. 64-65), que cita referencias anteriores a lo mismo de M. Paiva Boléo («Notas breves sôbre alguns processos estilísticos de Eça de Queiroz», *Letras y Artes*, Suplemento de *As Novidades*, Lisboa, 1941, IV, 31 de Março). Creemos, no obstante, que Eça combina, flexibiliza, y enriquece originalmente estas gastadas figuras retóricas, dándoles direcciones y significado totalmente nuevos.

«Propício tem ...um leito de ferro *filosófico e virginal*». (*CFM*, 201)

Los adjetivos aplicados al lecho corresponden realmente al sujeto, Propício.

«...as lojas *loquazes* dos barbeiros». (*CFB*, 103)

«As tias, fazendo as suas meias *sonolentas*». (*Cap.*, 75) (1).

Tenemos aqui la misma transposición, del adjetivo psicológico, de los *barberos*, a sus *tiendas*, y de las *tías*, a las *medias*.

La flexibilidad que Eça presta a este expediente estilístico es de una gran latitud. Y así no es raro hallar el proceso invertido: ahora es el calificativo físico el que está desplazado del substantivo concreto, al abstracto:

«...o bom Fernando VII na posse *aurífera* da sua Venezuela». (*CBP*, 124)

Y muy frecuentemente el adjetivo moral, que aparece calificando al objeto de la frase, está referido lógicamente al sujeto implícito de ésta, no mencionado:

«Todos os dias de jejúm come un peixe *austero*». (*CFM*, 240) (2)

«...Em Oliveira tomo com elas um chá *respeitoso*». (*ICR*, 165)

---

(1) «...o Rabecaz, que batia melancòlicamente carambolas *solitárias*.» *Cap.*, 76; «...sentiamos ranger as camas dos eclesiásticos, raspar *esparvorido* de fósforos.» *CFM*, 9; etc.

(2) Cf. «Quelques noix *frugales*». (Victor Hugo, *Les feuilles d'Automne*, XXXVII, 6).

Hay casos en que el proceso se complica más por el uso conjunto de hipalage y sinécdoque:

«...uma cervejaria *filosófica* da Alemanha...» (*CFM*, 90)

No es la *cervecería* la que es *filosófica*, sino el país (1), pero la dislocación del adjetivo proyecta la totalidad del ambiente intelectual de la nación sobre ese lugar.

En todos estos ejemplos el adjetivo tiene una actuación doble: por una parte aparece modificando directa, pero equívocamente, el nombre al que está adscrito, y por la otra, tiene una acción indirecta, pero real y lógica, sobre el elemento, presente o ausente, al que realmente corresponde, relación ésta que la mente del lector se encarga, inconscientemente, de restablecer.

Otras veces la asociación y función del adjetivo tiene mayor complejidad, pues aparece calificando a elementos que no están contenidos lógicamente en la frase, pero que la unión del nombre y el adjetivo conjura y hace actuar en ella:

«...as sedas *impúdicas* de Sheba...» (*Rel.*, 215)

Impúdicas establece una referencia a la idea de la *mujer*, que ese adjetivo evoca, enriqueciendo, con vagas sugerencias de *desnudez* la simple enunciación de un material. El adjetivo físico normal, *transparentes*, carecería de esa implicación.

«...os biombos de Ambusson, formando alcovas *favoráveis* e *lânguidas*.» (*CS*, 132)

---

(1) En realidad aqui hay ademas un fenómeno de impropriedad adjetiva — del que nos ocupamos mas adelante: Alemania no sería propiamente un «pais filosófico» — sino un «país de filosofos», que no es lo mismo.

El primer adjetivo suscita la idea de un elemento elíptico: *favorables* [para el *amor*]. Sugerencia que es reforzada por el segundo adjetivo, *lânguidas*.

Este proceso de adjetivación puede alcanzar aún mayor pintoresquismo expresivo cuando entra en confluencia con la transposición metafórica, a la que Eça es tan aficionado. Como en el caso siguiente, en que nos presenta a Mr. Buloz, director de la *Revue des Deux Mondes*, después del escandaloso «affaire d'amour» que le costó aquel puesto,

«...por terra, enrodilhado em saias *ligeiras* e *ilegítimas*.» (*EP*, 85)

Se concitan, aquí una serie de cruces representativos, en que lo concretamente físico sirve para reproducir plásticamente una situación de índole moral. A base de una metonimia sobada de la lengua común (*sayas* por *mujer*), se conjura una imagem física (Buloz «en tierra», «enredado» en «faldas») para describir el descrédito social; y finalmente se aplican a esas «faldas», elemento figurado, dos adjectivos «ligeras e ilegítimas» que en realidad corresponden a *mujer*, elemento real, suscitado en la imaginación por nombre y adjetivos, y sobre cuya presencia descansa todo el efecto de desdoblamientos y cruce de imágenes que la frase produce en nosotros. Este es un excelente, ejemplo de vitalízacion por al adjetivo de una imagen «muerta» de la lengua común.

b) *El adjetivo adverbial impresionista; su ubicuidad funcional.*

Hemos visto hasta ahora el adjetivo operando simultáneamente sobre dos elementos nominales de la frase, o añadiendo a ésta, por evocación asociativa, un factor de significado no presente en ella. Sin embargo, Eça va a llevar este proceso a grados superiores de enriquecimiento expresivo, ampliándole

al adjectivo, aún más, su radio de acción. Llegará a operar, no sólo sobre el sujeto y el objeto, sino también, y al mismo tiempo, sobre la acción verbal. Esta construcción tiene hondas raíces psicológicas, y responde al deseo de encerrar en la expresión, con fidelidad, una particular manera de percibir la realidad:

«Adélia... fumava un cigarro *lânguido*.» (*Rel.*, 22)

También aquí estamos en presencia de una hipalage. El valor moral del adjetivo, que corresponde al sujeto, aparece calificando al objeto, pero hay además una transposición de funciones gramaticales. En los hábitos normales de la lengua la idea aquí expresada por el adjetivo aparecería siempre en forma adverbial (Adélia fumava *lànguidamente* um cigarro). Con esta atribución al objeto de una cierta cualidad que corresponde al estado del sujeto, o a la acción que éste realiza, se logra saturar la frase entera de esa cualidad. Al objeto, instrumento de la acción, por impregnación directa; al sujeto por ser a quien corresponde lógicamente; y al verbo, porque el lector, por hábito idiomático, restituye mentalmente la oración a su estructura gramatical acostumbrada.

Es éste un giro típico del impresionismo literario que gustava de hacer recaer sobre el sujeto, o sobre el objeto, caracterizaciones correspondientes al proceso, y que por lo tanto normalmente se expresarían por un adverbio. La finalidad era destacar en el adjetivo la impresión dominante del fenómeno, englobando en ella y subordinándole todos los demás elementos de la frase. La hipalage y la sinécdoque no son pues aquí pura retórica, sino una consecuencia idiomática de esta actitud de visión. El efecto es de una gran eficacia. Esta construcción la hallamos en extraordinaria abundancia en el estilo de madurez de Eça de Queiroz, principalmente a partir de su entrega total a la fantasía y a su tendencia deformativa. Su uso, iniciado en *PB*, escaso en *CPA* y *OPB*, empieza a generalizarse en *Rel.*, y de allí en ade-

lante pasa a ser habitual. El énfasis desproporcionado que esta dislocación del adjetivo presta a partes del sujeto, o a objetos nimios de la vida diaria — que así cobran absurda vida propia — infunde a la frase en su totalidad un ambiente distorcido y caricatural, de efecto irónico, o francamente cómico, como puede verse en los ejemplos siguientes:

«...passando o braço *concupiscente* pela cinta de Adelaide.» (*OPB*, 532)

«O Grão-Duque, escarlate, mostrava com dedo *trágico*, no fundo da cova, o seu peixe.» (*CS*, 86)

«...pôr mão *libidinosa* no seio respeitável de D. Josefa...» (*CA*, 177)

«Gouveia escrevinhava... arremessando para o lado jactos *melancólicos* de saliva.» (*OPB*, 251)

«...batí, tremendo todo, uma argoladinha *humilde*.» (*Rel.*, 52)

«Meu Príncipe vergou a nuca *dócil*.» (*CS*, 119)

«...todos vinham suplicar, de lábio *abjecto*.» (*Man.*, 49)

« Sorriu . . . enrolando um cigarro *distraído*. » (*Con.*, 260) (1)

Por este medio consigue Eça plasmar, en una impresión total, elementos psicológicos permanentes de la personalidad humana, fundidos con la fugacidad caracterizadora de las actitu-

---

(1) Los ejemplos pueden multiplicarse: «...estendeu a mão *pacificadora* e *solene*.» *Rel.*, 25; «...não podia sair... sem implorar da titi uma, licença *servil*.» *Rel.*, 16; «...atacou com um pedal *solene* o Hino da Carta.» *OM*, I, 159; «...passou os dedos *lentos* pela testa.» *OM*, I, 183; «...bati na porta com um punho *bestial*.» *Rel.*, 52; «...erguendo as sobrancelhas *meditativas*.» *CS*, 301; «...apontando o volume com um dedo *severo*...» *Con.*, 50; etc. Este rasgo idiomático, que Eça inaugura en la prosa portuguesa, lo

des momentáneas. Logra así integrar en una unidad expresiva «a sublime nota da realidad eterna» con «a nota justa da realidad transitoria» (1). El efecto en el lector es el de una alianza curiosa que, sin ir en detrimento de la claridad inmediata, deja una cierta sensación de algo inadecuado, que la mente no puede de momento localizar, pues es víctima de una estratagema estilística, en virtud de la cual su atención es solicitada hacia palabras situadas en un cierto sitio de la frase, pero cuyos ecos significativos aparecen simultáneamente por otros lugares. Esta construcción satisfacía especialmente las necesidades expresivas más íntimas de Eça, al mismo tiempo que lograba con ella una notable concisión y economía de medios, norma para él esencial del buen estilo.

En busca de esa concentración expresiva, combina este tipo de construcción con nuevas transposiciones metáforicas, a las que es tan aficionado. Esto le permite, con una extraordinaria parquedad de elementos hacer operantes, en forma comprimida, una gran cantidad de sugerencias expresivas, de índole muy variada:

---

hallamos ya, esporádicamente, en Victor Hugo («J'abaisse un sourcil *hagard.*» «*Les Voix Intérieures*», XVII), en Baudelaire («Qui d'une main *distraite* et *légère*, caresse avant de s'endormir, les contours de ses seins.» *Fleurs du Mal*, «Tristesse de la Lune») y en Gautier («Des fleurs qu'un pied *inattentif* froisse...» *Poésies Complètes*, «Marie»). En la prosa de Flaubert y de los impresionistas finiseculares se halla con gran frecuencia («Et il suiva d'un oeil *mélancolique* les hommes...» *Salammbô* 93 «...il y fumait de *mélancoliques* cigarettes.» J.-K. Huysmans, *L'Oblat*, 1903, II, 260). Sin embargo, comparando, vemos que en Eça tiene una latitud y una variedad de funciones y de sentidos que falta en aquéllos. Como ha señalado João Mendes (*Op. Cit.*, 64) Eça puede también haber sufrido en este sentido la influencia de los poetas latinos, en los cuales es común: («Pallida mors *aequo* pulsat *pede* pauperum tabernas regumque turres.» Horacio, *Odas*, Libro I, Oda IV). Asimismo es probable el influjo del idioma inglés — que conoció muy tempranamente — en el cual esta construcción es habitual de la lengua oral corriente («to cast a *greedy* eye»; «to lend a *helping* hand»; etc.).

(1) *Cor.*, 45.

« Eu entreabria uma fenda *avara* e ciciava.» (*Rel.*, 317)

Aquí el adjetivo no sólo aparece desplazado en la forma que ya hemos visto, y actuando con efecto triple sobre el sujeto (*Eu*), sobre el objeto (*fenda*: rendija) y sobre el verbo (*entreabrir*), sino que además arrastra en su significado una translación figurativa que da a la frase el carácter de una imagen concentrada, de gran virtud expresiva. Y esa metáfora tiene más vigor evocativo justamente por su carácter apenas iniciado, incompleto, fraccionario, que deja al cuidado de la imaginación el completar esa sugerencia por los caminos o direcciones que le plazcan. El encanto de esa figura parcial está justamente en su ambiguedad, en la falta de precisión que le da su carácter embrionario. Ese adjetivo omnipresente en la frase, que impregna a los tres elementos conceptuales de ella, dando una significación moral figurada a un hecho nimio, sugiere dos imágenes posibles, que entran difusamente a operar sobre la sensibilidad imaginativa del lector: *avaricia* por la mezquindad de «*entreabrir una rendija*, en lugar de abrir la puerta entera»; u otra, indirecta, «*entreabrir* la puerta dejando sólo *una rendija*, como un *avaro* que guardase su tesoro». El contenido del párrafo, donde esta frase aparece, hace ambas posibles y plausibles (1).

En otros casos el cambio de posición del adjetivo sirve para prestar un brillo de novedad a comparaciones comunes y sin relieve alguno:

---

(1) Lo mismo podria decirse del siguiente ejemplo: «...ia fazendo viajar meus lábios *devotos* pela fresca pêle dos seus braços» *Man.*, 106. Hé aquí la misma arquitectura idiomática, con una imagen aún más parcialmente sugerida. El adjetivo *devotos* evoca, sin formularla concretamente, una comparación de tipo religioso-sensual — «sus *labios* iban besando la *piel* de esos *brazos* como el *devoto* peregrino va besando los lugares santos». La fuerza sugestiva de esa fracción de imagen, que el adjetivo expresa, reside en su misma vaguedad. El verbo *viajar* colabora en la suscitacion de esa magen fraccionaria.

«Vou vadiar, regaladamente, como um cão *natural.*» (*CS*, 46)

Aquí volvemos a enfrentarnos con la manifestación impresionista de localizar en uno de los elementos del proceso una caracterización que corresponde a la acción. Pero en este caso complicada con el hecho de que ese elemento no es el sujeto real, ni una parte de él, sino el término de una comparación del sujeto. Así en vez de «Voy a vagar, regaladamente, *naturalmente,* como un perro», nos hallamos ante ese sorprendente y novedoso «perro *natural*». El salto aquí es como vemos muy atrevido y el efecto mucho mas sorprendente aún que en los casos anteriores.

Pero no paran ahí las posibilidades de sacar al adjetivo de sus casillas gramaticales para inyectar su substancia sobre la totalidad del conjunto significativo. El proceso idiomático de que vamos ahora a ocuparnos tiene también sus raíces psicológicas en una actitud de percepción impresionista. Y igualmente está basado en una alteración del orden establecido de los elementos de la oración, que acarrea consigo una permutación de funciones gramaticales.

La gramática tradicional admitía la función adverbial de ciertos adjetivos predicativos, que por la naturaleza de su significado pueden modificar una acción verbal. Algunos de éstos, porque sin alteración de su morfología pueden actuar de adverbios, y otros porque sin esfuerzo a sus correspondientes adverbios de modo. No hay alteración apreciable de sentido entre «ella se adelantó rápidamente» y «ella se adelantó rápida». No obstante, esta última forma idiomática era muy poco común en la prosa portuguesa anterior a Eça, si bien la hallamos esporádicamente en Almeida Garrett.

Eça la pone en vigor, dándole una gran extensión y variedad en su estilo. Esta construcción le ofrecía una suma de atractivos, que satisfacían algunos de sus deseos expresivos más íntimos. Por esto, llevará adelante, valientemente, el procedimiento, estendiéndolo a adjetivos cuya función adverbial era imposible, por la misma índole de su significado:

«...avançava, *lento* e *barrigudo,* com o seu monóculo negro.» (*CS,* 74) (1).

En este ejemplo nos hallamos con que el primer adjetivo (*lento*), por ser de movimiento, puede sin demasiada violencia de la ortodoxia gramatical calificar la acción verbal; pero el segundo no puede realizar esa función por su naturaleza descriptiva de forma (*barrigudo*). No obstante en la percepción impresionista de Eça, todas las caracterizaciones del sujeto pasan a primer plano, absorbiendo y subordinando el fenómeno en su totalidad — y el verbo toma un caracter casi copulativo. El resultado expresivo, en este caso es una impresión mixta de movimiento y forma, en que los predicados del sujeto se funden con el dinamismo del proceso, dominándolo, en una fórmula de viva eficacia descriptiva.

En este tipo de estructura idiomática Eça muestra preferencia por el par de adjetivos. Esto le permite atenuar choques sintácticos demasiado abruptos. Usando um primer adjetivo de actuación adverbial admisible, cuando desliza el segundo, cuya función en este sentido no era aceptable, aquél sirve de puente y amortiguador, que posibilita la integración de éste al verbo, y al conjunto significativo:

---

(1) «Uma mulher passava, *alta...*» *OM,* I, 236; «O barco que a levava, *lento* e *negro*». (*Rel.*, 283); «...alguma vela de falua passava, *vagarosa* e *branca.*» (*CPA*, 55). Los hábitos de orden verbal que prevalecían en la prosa, cuando Eça comienza a escribir, hubiesen aceptado con facilidad: «Passava *vagarosa* alguma vela *branca*». Pero la permutación impresionista del adjetivo de cualidad chocaba violentamente con los usos lingüísticos convencionalizados. Sorprendía y escandalizaba, (Vid. J. Pereira de Sampaio. «O romance naturalista», *A Geração Nova: Os Novelistas,* Pôrto, Magalhães, 1886, pág 190).

«...nunca mais me esquecera... o beijo que ela me dera, *lânguida* e *branca,* sobre o sofá.» (*Rel.,* 29)

El hecho de que un beso puede darse *lánguidamente*, disimula y hace menos evidente para el lector imposibilidad de que pueda darse [*blancamente!*].

Pero tampoco se detiene en estos atrevimientos este intrépido experimentador. Había de llevar el proceso a sus últimas consecuencias. El primer paso consistirá en invertir el orden de la pareja de adjetivos, poniendo a continuación del verbo aquél que por su naturaleza se resiste más a la adverbialización:

« O pobre Bonifácio fugiu, *obeso* e *lento.* » (*OM,* II, 439)

Para llegar finalmente a usar valientemente dos adjetivos completamente incapaces de modificar la acción verbal:

«...avançou, deslizou-se no tapete, *pequena* e *nédia*...». (*CS,* 76)

Aquí estamos en presencia de dos adjetivos de tamaño (*pequena*) e de forma (*nédia:* regordeta), alejados del sujeto a quien pertenecen y colocados en posición adverbial. Esta colocación, sin impedirles actuar sobre ese sujeto, los fuerza a hacérlo también, por proximidad, sobre la acción, fundiendo con ella las cualidades expresadas por esos adjetivos, que pasan así a ser las que caracterizan el proceso. Tamaño y forma, de esta manera, se ligan indisociablemente en nuestra mente con los movimientos del sujeto, en una impresión conjunta en que sus notas fisícas, pasivas, y un acto pasajero — impresiones independientes en la expresión analítica — se integran en una unidad de percepción. Con este tipo de ordenación verbal Eça es fiel a la simultaneidad de su vision, y logra transmitirla

expresarla con gran veracidad plástica. La expresión lógicamente analítica del orden tradicional sería inadecuada para plasmar su manera de percibír esa realidad.

Hay veces en que se utiliza el hipérbaton del adjetivo para producir interacciones de significado aún más complejas:

«A Porta do casarão encantava-o, *ojival* e *nobre*...» (*OM,* I, 129)

Ni el verbo, ni los adjetivos — que por su significado no pueden tener función adverbial — se prestan aquí al establecimiento entre ellos del tipo de relación que venimos estudiando. Pero de su asociación se produce, oblicuamente, una función causal: «La Puerta del caserón le encantaba, [por ser] *ojival* y *noble*...». El resultado es original, expresivo y conciso.

Puede advertirse en todos los ejemplos precedentes que en este proceso estilístico, el lugar favorito de colocación del atributo es a continuación del verbo, y disociado lo más posible del sujeto de la acción. También, casi sin excepción, estos adjetivos están aislados, por medio de comas, del resto de los componentes de la frase, y muestran asimismo una acentuada tendencia a la posición final. Sin embargo, el procedimiento presenta una flexible variedad (1).

---

(1) «O telefone, com efeito, repicava, *insaciável*»... *CS,* 55; ...«levantou-se *pesado* e *membrudo*,...» *Rel.,* 104; «A sineta badalava, *moribunda.*» *CS,* 174; «Eu corava, *modesto.*» *Rel.,* 17; «Depois, *pesado* e *risonho,* veio apertar a mão as senhoras.» *CS,* 77; «Apenas o seu olhar sorriu, *reconhecido* e *apaixonado.*» *OM,* II, 210; «Atulhou de figos a ponta do albornoz que eu lhe estendera, *carrancudo* e *digno.*» *Rel.,* 201; «A lua se erguia ao nível da água, *redonda* e *branca.*» *Man.,* 149; etc.. Este giro idiomático pasará más tarde a ser una nota estilística muy típica de la prosa española de los noventayochistas. En Valle Inclán, por las formas y la abundancia que presenta, es más que probable que haya influido el novelista portugués, como en tantos otros rasgos de estilo («... se acercó, *respetuoso* y *fami-*

Aveces por una calculada astucia de colocación, logra en este proceso un efecto de extraordinario agrandamiento de sus adjetivos. Colocando éstos en el centro de la frase, suspensos, con una actuación significativa simultánea sobre sujeto, verbo y complemento, sin estar definitivamente adscritos a ninguno de ellos, logra el triple efecto do contagio, de que tanto gusta. El adjetivo pasa así a ser núcleo, pivote, y proa significativa y rítmica de la frase:

> «...e cerrava o punho como para o deixar cair, *punidor* e *terrível*, sôbre a vasta perfídia humana.» (*Rel.*, 51)

Esta construcción aparece frecuentemente enriquecida por la adición de un tercer adjetivo, aunque, como hemos visto en los ejemplos que preceden, la pareja es lo más frecuente:

> «Nêsse doce instante, um relógio medonho... começou a dar dez horas, *fanhoso, irónico, pachorrento.*» (*Rel.*, 51)

El proceso verbal que venimos estudiando lo hallamos empleado casi indefectiblemente para caracterizar la expresión oral de los personajes. El adjetivo resume entonces, global-

---

liar:» Sonata de Otoño, Madrid, 1902, pág. 17; «...la miré huir *toda blanca.*» *Sonata de Invierno*, Madrid,1905, pág. 92). También es frecuente en Azorín y en Machado; y, con menor densidad, en Baroja y Benavente (Vid. Hans Jeschke, *La Generación de 1898 en España. (Ensayo de una determinación de su esencia.* Trad. [del alemán] de Y. Pino Saavedra. Santiago de Chile. 1946, págs. 176-180). Asimismo la hallamos en la prosa de J. Ramón Jiménez («La luna viene con nosotros, *grande, redonda* y *pura.*» *Platero y Yo*, Buenos Aires, pág. 46.).

mente, voz y actitud, que pasan a ser el elemento destacado del conjunto, a lo cual ayuda la posición final que se le reserva:

> «...aconselhou logo remedios, *familiar.*» (*OM*, I, 229)
> «...observou o coadjutor, *grave.*» (*CPA*, 564)
> «Eu excitado... bradava de pé, *medonho.*» (*Rel.*, 303)
> «Ámanhã — rosnei, *tristonho.*» (*Man.*, 110)

Aunque, a veces, los elementos visuales y auditivos de esa percepción aparecen desdoblados en el consabido par de adjetivos:

> «Assim murmurou o meu amigo, *erecto* e *lento.*» (*Rel.*, 143)
> «Basta! rosnei eu, *sêco* e *carrancudo.*» (*Ibid.*, 271) (1)

Este tipo de ordenación de la frase, que aparece iniciado en *PB*, si bién con un carácter predominantemente lírico (2), pasa a acentuarse progresivamente. A partir de *OM*, se convierte en una estructura dominante en su estilo. Independientemente de sus ventajas expresivas, que Eça parecía estimar en alto grado, ofrecía este uso del adjetivo otros incentivos: una mayor concentración de medios y unas extraordinarias posibilidades rítmicas. Por este medio — y otros que veremos — puede

---

(1) «E porque? — continuava o conego, *pedante* e *roncão.*» *CPA*, 359; «Casimiro... interveio, como sacerdote, como procurador, *influente* e *grave.*» *Rel.*, 24. Esta aplicación del recurso idiomático que venimos estudiando — que tiene su manifestación más profusa en *Rel.* — la ha señalado Amado Alonso como característica de Valle Inclán (Vid. «Estructura de las «Sonatas» de Valle Inclán» *Verbum*, Buenos Aires, 1928, págs. 29-31). En este aspecto, como en tantos otros, es más que probable la influencia de Eça en el novel escritor, que, como sabemos, comienza a traducir al novelista lusitano en 1902, el mismo año que publica la *Sonata de Otoño*, primera de la serie.

(2) «Os corvos voavam *terríveis*». pág. 53; «A neve caía, *desfeita* e *branca*». pág. 52; etc.

romper la amplia línea melódica de la frase tradicional, creándole cortes, unidades interiores breves, cadencias menores, que serán las que caracterizarán musicalmente la prosa queirociana.

c) *La utilización estética de la impropiedad adjetiva. La sinonimia libre como substrato cómico del estilo.*

Anteriormente nos hemos referido a la alianza nueva de palabras como una de las notas más destacadas, en lo verbal, del estilo de Eça. Pues bien, esos enlaces desusados — que tanta fisonomía le prestan, aún hoy, entre los escritores hispánicos — descansan, en su mayor parte, en una inexactitud léxica de mayor o menor latitud, voluntariamente buscada. Esas impropiedades no sancionadas — ni en muchos casos teóricamente sancionables — cobran, sin embargo, dentro de su estilo, a causa de una serie de recursos que veremos, una extraña licitud. El efecto de esas inadecuaciones de significado, sabiamente planeadas, es de una expresividad inédita, y perfectamente natural, al mismo tiempo.

Los procedimientos de que Eça se vale para lograr este efecto son muy variados, pero todos tienen en común el estar basados en relaciónes alógicas, establecidas por tanto fuera de los cauces normales del idioma. Estas relaciones, por una serie de nexos asociativos inconscientes, resultan inmediatamente patentes para el espíritu, que las acepta gozoso, participando del juego verbal e intelectivo a que se le invita.

La manera más frecuente de lograr ese efecto consiste en evitar los adjetivos que, por establecerle límites justos al juicio intelectual que aportan, definen específicamente al objeto; y buscar, por el contrário, aquéllos que, por lo amplio de su significado, envuelven al substantivo en un ambiente sémico cuya representación sobrepasa la intención calificativa. De esa representación la mente se encarga de deducir la cualidad dominante que realmente se busca — y que está contenida en ella. Naturalmente, por su propia amplitud y vaguedad, estos adje-

tivos dejan mucho campo al libre juego de la imaginación — que puede lanzarse en muchas direcciones en búsqueda del significado justo. Éste, no siempre se define con nitidez, y la representación queda nebulosamente permeada de significados adicionales contenidos también en la amplitud del adjetivo. El resultado es siempre la suscitación de imágenes metafóricas parciales:

> «...avistei a ermidinha *virginal* dormindo castamente sob os plátanos.» (*Rel.*, 80)

El adjetivo *virginal* tiene aquí un sentido que rebasa com mucho la idea objetiva, pero no nos cuesta mucho trabajo establecer la conexión analógica (*virginal* > *pura* > *blanca*), por medio de la cual llegamos al término justo, contenido por asociación, en el adjetivo. Naturalmente que en esta translación de sentido, como dijimos, hay ya una metáfora fraccionaria, apoyada en este caso por los elementos que siguen, «durmiendo castamente». Este metaforismo, que será frecuentemente consecuencia de este tipo de descripción, por medio de ideas afines, no debe sorprendernos. Tendremos ocasión de ver que el tratamiento figurativo del lenguaje está enraizado en la base misma de la personalidad íntima de Eça, y es manifestación de uno de sus dualismos fundamentales (realidad: fantasía). Nos saldrá constantemente al paso como fenómeno psicológico-estilístico.

En otros casos, el adjetivo impropio, en vez de calificar por exceso la idea del ojeto, la califica por defecto. En vez de rebasar conceptualmente al término justo, se queda corto, y es un sinónimo indirecto o parcial. La expresión, a consecuencia de esa insuficiencia e inexactitud de la calificación — que fuerza a la mente a restablecer el equilibrio — toma un tono cómico:

> «...queimava um pedaço da *devota* resina;» (*Rel.*, 35)
> «...partimos para o *devoto* Jordão.» (*Ibid.*, 123)

En ambos casos el adjetivo es pintorescamente impropio. Los términos adecuados serían *santa* y *sagrado*, pero *devoto* está asociativamente contenido en esos conceptos. La desviación semántica que esto significa le da a ese adjetivo un carácter cómicamente satisfactorio. Dentro de este trastocamiento semasiológico hallamos siempre operando, como resorte adicional, la traslación del sentido de esos adjetivos, del activo al pasivo, que resulta de aplicar epítetos abstractos o psicológicos a lo concreto e inanimado.

Eso obliga a veces a un violento salto mental. Aunque el significado es de una evidente claridad, la mente se apercibe de que hay algo anormal en la alianza, algo inadecuado, pero que no es inmediatamente discernible:

> «Lentamente,... palpou a enxerga. E decerto lhe sentiu uma dureza *intransigente*.» (*CS*, 207)

Ese adjetivo nos parecece corresponder al nombre de una manera espontánea. Pero al mismo tiempo nos plantea la necesidad de proceder analíticamente. Y hallamos el salto analógico: *intransigente* > *que no transige* > *que no cede*. Y de ahí el deslizamiento del sentido moral al físico: *dureza* [que no cede] = *intransigente*. Este adjetivo toma así el valor de una superlativación jocosa de la cualidad expresada por el substantivo, y el «jergón» se nos aparece «durísimo», de una «dureza sólida» (1).

La substitución tiene lugar a veces por un doble camino y

(1) Eça siguiendo sistemáticamente este proceso cae a veces en la mecanización y el automatismo. Nos hallamos ante simples substituciones que tocan en el conceptismo quevedesco: «...o meu *casto* chapéu panamá...» (*CFM*, 38). Aquí, la transposición mental (de *casto* a *blanco*), por no ir apoyada en sugerencias metafórica adicionales, que ayuden al salto del significado moral al físico, tiene un carácter más abrupto y reclama cierta adivinación. Aunque más inmediatamente patentes, del mismo carácter pura-

el concepto exacto aparece bajo el disfraz de dos falsos sinónimos: uno físico y otro moral, que expresan ideas afines pero parciales, y que en ambas direcciones ayudan a concitarlo:

> «...estas *encanecidas* e *veneráveis* invectivas.» (*CS*, 118)

La atribución de esas cualidades de la vejez humana, descriptivas, a un objeto abstracto, presta a este objeto una realidad física y moral de una gran eficacia pintoresca. Esto ya es personalización y está de lleno dentro de los procesos de la metáfora. «*Viejas* y *antiguas*, invectivas», adjectivos, propios, se nos aparecen grises y sin relieve ante la viva representación sugerida por aquellos engañosos sinónimos.

Pero no acaban aquí las posibilidades de esta técnica equívoca de lenguaje, que presta un relieve recién acuñado a las más gastadas y comunes relaciones verbales. Y Eça las pone a contribución, gozándose en producir esos remolinos semánticos en el apacible estanque de la lengua tradicional.

Muy frecuentemente la impropiedad del adjetivo no está basada en la substitución del vocablo exacto por otro sesgadamente analógico, hallado a través del encadenamiento de las ideas afines, sino que el epíteto se justifica por su relación asociativa indirecta con el contenido del nombre al cual va adscrito:

> «... a *erudita* nave da biblioteca...» (*CS*, 15)

No hallamos aquí un término justo que haya sido enmascarado. El adjetivo busca su unión con el substantivo a base de la asociación intelectual con representaciones contenidas oblicua-

mente substitutivo son los casos siguientes: «...o papel *sisudo* em que eu escrevia a titi.» (*Rel.*, 88) [*sisudo*, falso sinónimo de *sério*, aplicado a cosas inanimadas]; «...as longas barbas *tenebrosas*...» (*CS*, 245) [*tenebrosas*, falso sinónimo de *negras*].

mente en el significado mismo de éste> *biblioteca*> libros> estudio> *erudición*. El neologismo de sentido es aquí forzadísimo, pues no se legitima metafóricamente.

Cuando la relación de sustantivo y atributo, por lo remoto, afectaría peligrosamente la claridad, Eça recurre a palabras auxiliares en la frase que sirven de agentes catalizadores de la reacción mental, y que actuando de intermediarios lógicos, hacen evidente y plausible la asociación:

> «Na rua, a estanqueira chegou-se à porta, vestida *de luto* estendendo o seu carão *viuvo*.» (*OPB*, 32)
>
> «Isso não importa — disse Leopoldina com uma indiferência *opulenta* — estamos a falar com *um milionário!*» (*Ibid*. 425).

A veces, sin la presencia inmediata de ese agente, el salto semántico sería demasiado grande, por la violenta elipsis mental que media entre nombre y adjetivo. Pero aún en esos casos la claridad siempre se salva, porque el adjetivo entonces expresa una referencia a relaciones anteriormente establecidas en el texto, o a ideas, sentimientos o sensaciones derivadas del relato, que están presentes en nuestra mente y que sirven de punto de apoyo para la justificación y la comprensión de una alianza verbal, que de otro modo resultaría caprichosa y obscura. Esto iría contra uno de los preceptos básicos de la estética de Eça, que era la claridad. Así cuando se nos habla de una orquídea de «côr *venenosa*» (*CS*, 83), lo aceptamos como muy razonable, ya que en un párrafo anterior se ha comparado esa flor largamente a un alacrán. O cuando en *Rel*. nos encontramos con un «pacote *lúbrico*» y una «casa *eclesiástica*» (pág. 272), no nos sorprende, porque sabemos que el tal paquete contiene una prenda íntima de mujer, dada como recuerdo amoroso, y la tal casa es un centro de beatería. Y lo mismo aceptamos como natural la expresión «sedas *literárias*» (*Cor*., 192), aplicada a una bata

de mandarín, ya que anteriormente se nos ha hablado extensamente del carácter letrado de esa clase de la sociedad china.

Otra de las vías de impropiedad adjetiva que Eça utiliza sistemáticamente, consiste en expresar por medio de esta categoría gramatical, conceptos de relación que la lengua habitualmente canaliza a través de una locución prepositiva con *de*. La transposición al adjetivo, que el uso tolera a veces, particularmente en la lengua científica, Eça la convierte en un recurso habitual, para dar novedad a la expresión, y personalidad a las comparaciones más banales. Al mismo tiempo obtiene por este procedimiento una mayor concentración significativa, que le permite evitar rodeos perifrásticos. Este translado del valor de relación de la locución, al de adjetivo, transforma la substancia concreta del nombre en un atributo abstracto, el cual, al aplicarse al substantivo, lo hace participar de notas que no le pertenecen en absoluto (1). De este tipo de impropiedad, por exceso, se deriva siempre un clima cómico, de inadecuación. Estos adjetivos resultan desproporcionados al objeto físico al que se adscriben; nuevo choque de lo abstracto y lo concreto — carácter muy esencial del estilo queirociano:

> «...o homem de barbas *proféticas*.» (*OM*, I, 398)
>
> «...batendo na barriguinha *pedagógica* palmadinhas acariciadoras...» (*NC*, 81) (2).

Vemos que ambos epítetos rebasan con mucho el significado de las locuciones «*de profeta*» y «*de pedagogo*», haciendo

---

(1) Una «chuleta *de puerco*» no es una «*chuleta porcina*», ni un «cuerno *de toro*» es un «cuerno *taurino*», ni una «cara de *juez*» es una «cara *judicial*». Esta extensión estilística es una impropiedad, ya que hace recaer sobre una parte, o sobre un individuo, una relación que, propiamente, pertenece a especie — pero por eso mismo imparte brillo personal a esas anodinas expresiones.

(2) «...o aro de oiro dos seus óculos *burocráticos*.» (*MEC*, 98); «...dàs cadeiras da frente surgiu a face *ministerial* do Gouvarinho.» (*OM*, II, 320); etc.

participar a esas *barbas* y a esa *barriga* de cualidades que de ninguna manera les corresponden. Éste es uno de los muy variados recursos estilísticos de que Eça se vale para ironizar la base misma de su expresión (1).

d) *El adjetivo como imagen condensada. La materialización de lo abstracto y la idealización de lo concreto.*

Ya hemos tenido ocasión de advertir la fuerte propensión que Eça muestra al uso figurado del lenguage. Detrás de una gran parte de sus juegos analógicos vemos aparecer, como un seguro elemento de sugestión, su instinto metafórico que hace de esas hábiles impropiedades léxicas, imágenes embrionarias de gran poder visualizador. Ambos procesos, unidos, constituyen lo que se podría llamar una intelectualización de la fantasía. Ésta es una de las más eficaces direcciones de su uso del adjetivo. Por el camino de la sugerencia metafórica, llega a emplearlo como una imagen concentrada, que presta a su expresión la evocadora e incisiva sobriedad que él perseguía. Así, además de evitar la aborrecida prolijidad analítica de la prosa tradicional, logra «estetizar» imágenes muertas, o comparaciones de escaso relieve, dándoles un fresco aire de novedad. Casi siempre esto le obliga a forzar las palabras a violentos neologismos semánticos, que se disimulan y desaparecen en la sugestividad del conjunto:

«...a invasão surda e *formigueira* do trabalhador chinês...» (*CFB,* 64) [invasión *como de hormigas*]

«...o môrro ascendia com manchas *leprosas* de tojo negro...» (*Rel.,* 230) [manchas *como llagas de lepra*]

---

(1) Cervantes ya practica ocasionalmente en el Quijote este tipo de adjetivación impropia, de intención humorística. Recuérdese la «libranza *pollinesca*» que Sancho recibe de D. Quijote, la «cena *venteril*» de éste y el «despojo *clerical*», de que el escudero hace objeto a los frailes de S. Benito.

«Madame Oriol... com *trinado* riso... solenemente a colocou no seio.» (*CS,* 83) [risa *como un trino*]

«...aquele *nocturno* cérebro de devota, povoado de fantasmagorias...» (*CPA,* 498)

[cerebro *oscuro como la noche*]

Pero llega a casos en que el desvío neológico del adjetivo es tan insólito, que se nos hace inmediatamente evidente. Sin embargo, se ve que Eça busca su efecto justamente en el factor de sorpresa producido por lo agresivo de la impropiedad, que no viene suavizada por el plano inclinado de la substitución analógica:

«...caminhou para ela com passos *marmóreos* que faziam oscilar o tablado.» (*OPB,* 357)

[pasos *como los de una estatua de mármol que caminase...*].

Naturalmente, aquí el efecto del adjetivo descansa en que da pie a representaciones visuales y auditivas, que dejan mucho margen a la imaginación del lector. Como en el ejemplo siguiente:

«...entre o matagal, passa lenta e *montanhosa,* uma récua de mastodontes». (*Con.,* 155)

[montañosa: *grande como una montaña*] (1)

En estos dos últimos ejemplos, vemos que Eça hace alegremente materia estética del desacato semántico y la insolencia neológica más atrevidos; que sin embargo en la lectura desprevenida pasan desapercebidos, hábilmente legitimados por

---

(1) «Era uma ninfa, e assim *montanhosa,* sobrancelhuda, beiçuda...» (*EP,* 222). Es curioso que en las numerosas requisitorias que los cancerberos de la gramática y el casticismo purista han hecho de la lengua literária de Eça, señalando ávidamente los más inocentes y generalizados galicismos de vocabulario y de sintáxis, no se encuentre la mas leve referencia a estas flagrantes transgresiones de la ortodoxia del idioma. Esto prueba nuestra aserción, de que el arte asociativo de Eça las hace aparecer legítimas y normales.

la imaginación asociativa de Eça, que intuye los vínculos alógicos que ligan a las palabras, en nuestra mente. El lector sólo persiente que los caminos de la impresión estética, que parecen ofrecer la claridad y rectitud de las categorías del razonamiento, no son sino saltos y atajos elípticos de la fantasía. El efecto de este malabarismo verbal es el de una encantada desorientación.

Ya hemos tenido ocasión de comprobar como, casi indefectiblemente, el cruce de conceptos abstractos y concretos está presente en la adjetivación queirociana. El efecto general que esto tiene en el estilo es una fusión constante del mundo de lo físico y el de lo moral. Bajo su pluma, la materia inerte cobra constantemente una vida emotiva y fantástica, a la vez que las más vagas nociones abstractas adquieren una realidad física inmediata y tangible. Animismo y personificación son otra manifestación más de ese metaforismo intenso, a que nos venimos refiriendo; que a su vez procede de la tendencia psicológica, innata, de Eça a percibir dualidades y a tratar de resolverlas en unidad.

En sus escritos de iniciación, esta adjectivación animista tiene un tono épico-lírico y está dirigida casi exclusivamente hacia los elementos de la naturaleza libre, percibidos con una alucinación hilozoísta, de tipo hugoniano:

«Os velhos carvalhos *violentos* e *proféticos*, os choupos *desfalecidos*, os castanheiros *ruidosos*... onde o vento vaga *aflito*...» (*PB*, 47)

«...a floresta dormia sôbre as opressões da neve, *triste*, *silenciosa*, *estoica*, *soberba*.» (*Ibid.*, id.)

«...as faces *pensadoras* dos rochedos.» (*PB*, 50) (1)

(1) «Toda a floresta ficou *silenciosa*, *indiferente*, *soberba*.» (*PB*, 52); «...os carvalhos *austeros* e os cedros *religiosos*...» (*Ibid.* 60); «a noite *lenta* e *mística*...» (*Ibid.* 39); «As árvores *doentias* rangiam ao vento hibernal, o ar estava *diáfano*, *lácteo* e *mortuario*.» (*Ibid.* 84).

Pero según Eça avanza en su evolución literaria, este tipo de animismo lírico, ahogado bajo la disciplina del realismo de observación, cuyo fin era «ver verdadeiro» (1), desaparece; pero sólo para reaparecer más tarde, con signo distinto y con carácter diferente, en las obras del final. Entonces ya no es la vida grandiosa y épica de una naturaleza dramática, vista con actitud panteísta y lírica. Ahora son los objetos humildes y cotidianos que se animan también, pero con una vida diaria y familiar que los hace actuar cómicamente, como caricaturales proyecciones de los seres humanos que entre ellos se mueven. La intención y el efecto son irónicos. Ya es una «gaveta *pérfida*» (*CS*, 11), que no quiere abrirse; o unas biblias protestantes «*entaladas* numa encadernação negra como numa armadura de combate, *carrancudas* e *agresivas*». (*OM*, 382); ya un paquete con una comprometedora camisa femenina, que es «*audazmente impertinente*» (*Rel.*, 272); o un «instrumentozinho *astuto*» (*CS*, 94), para cortarle los rabos a las fresas; o un teléfono que «repicava, *insaciável*» (*CS*, 17); o un sacacorchos de forma «complicada e *hostil*» (*CS*, 169); o instrumentos «*sagazes* e *subtís*» (*CS*, 82), «*espertos* e *diligentes*» (*Ibid.*, 29), pero que son también «*desavergonhados*» y «*perversos*» (*Ibid.*, id)., porque tienen puntas «*malévolas*» (*Ibid*,, id.), que pican. Como vemos todo esto marcha en la dirección opuesta al sentido inicial del animismo adjetivo de *PB*. Aquí se trata de conjurar un ambiente de expresionismo cómico. Es el mismo instinto, que, dominado, se dispara en una dirección opuesta. Y este uso, que alcanza su apogeo en las obras de la última época, especialmente en *CS*, lo vemos extenderse al paisaje y a la naturaleza. La adjetivación muestra entonces un enternecimiento levemente batido de ironía. Los epítetos épicos han desaparecido para dar paso a otros, apacibles y bucólicos. Su visión

(1) *NC*, 37.

de la naturaleza ha cambiado; pero sigue fundamentalmente animista:

> «E considerava de uma melancolia funambulesca certos modos e formas do Sêr inanimado: a pressa *esperta* e *vã* dos regatinhos, a careca dos rochedos, todas as contorsões do arvoredo e o seu resmungar *solene* e *tonto*.» (*CS*, 20)

Y así nos habla del «*honesto*», «*amável*» y *sociável*» bosque de Montmorency» (*CS*, 19-20), y del tiempo en la sierra portuguesa, «*triste* e *carrancudo*» (*Ibid.*, 258); de las arboledas que «repousam numa imobilidade de contemplação, que é *inteligente*» (*CFM*, 226); o de un atrio dei Minho, «*pensativo* e *grave*», (*Ibid.*, 221). Su animismo, sin embargo, es más psicológico e estético que filosófico — nos parece.

A lo largo de toda su obra hallamos también la misma tendencia, dirigida en sentido opuesto: adscribir cualidades físicas a conceptos o entidades abstractas. La adjetivación es también su manifestación más básica. Desde las primeras páginas tropezamos con esta atribución de calidades concretas a lo inmaterial:

> «Por toda aquela ópera anda errando um terror *transparente* e *mole*» (*PB*, 24)
>
> «De noite veio-lhe uma grande febre, con sonhos *espessos*.» (*CPA*, 81)
>
> «Não há acção sôbre a que não estejamos prontos a promulgar uma opinião *bojuda*.» (*CFM*, 245)

En *CS* es también donde este carácter aparece más acentuado. Se nos habla allí del «silêncio *enrugado*» (pág. 169) en que se sumía el protagonista; de elogios «*finamente torneados*» (pág. 66); o de «uma lisonjazinha *redondinha* e *lustrosa*» (pág. 67), etc.

Por medio de esta adjetivación Eça consigue una interpenetración del mundo físico y el mundo moral, en ricas formas expresivas, que son uno de los encantos su de estilo. Con ellas

logra hacer visualizables con raro relieve, representaciones abstractas de la conciencia, que de este modo adquieren una realidad viva, corpórea y tangible. También aquí, si nos detenemos a examinar el processo psico-estilístico, hallaremos que lo que hace satisfactorios para el espíritu esos consorcios de palabras tan desencontradas, es su fondo metafórico. En el substrato de todas ellas, implícita, hay una comparación del elemento abstracto con uno físico, no expreso, al cual aluden los adjetivos. (1)

e) *Apariencia y realidad. La síntesis de las percepciones mixtas y las sensaciones contradictorias.*

Ya hemos hablado de la tendencia de Eça a percibir la realidad en sus aspectos plurales; a captar los aspectos contradictorios, opuestos, de las cosas, a ser dualmente solicitado por impresiones divergentes. Su irreductible deseo de verdad artística — delicada correlación entre la percepción y la expresión —, lo lleva a agrupar las palabras según las afinidades de las sensaciones — y no de acuerdo con los postulados de la lógica análitica —, fundiendo impresiones que el análisis separa, pero que en la vida son coexistentes y simultáneas, en la unidad emocional de la percepción. La unión nombre-adjetivo ofrece el vehículo más compacto y eficaz para formular con la mayor

---

(1) Esto puede comprobarse en algunos ejemplos que representan estados intermedios hacia la comparación claramente formulada: «Julguei sentir na sua natureza, uma impassibilidade *brilhante* e *metálica*.» (*CFM*, 107). En el segundo adjetivo está expreso el término de comparación en el que se apoya la expresión: «impasibilidade brilhante [*como de metal*]», «Abre-se na alma, como una grande flor do mal, um desejo, *negro* e *reluzente*» (*PB*, 19). En este caso la metáfora está totalmente desarrollada, pero los adjetivos correspondientes al término de comparación se transfieren al término comparado. En este ejemplo — de la primera época — los adjetivos no resultarían idóneos, por excesivamente subjetivos, sin la presencia del término metafórico.

fidelidad verbal, con la mayor veracidad, esas complejas excitaciones psíquicas, preservando su sincronismo y su momentaneidad.

Y así nos hallamos en presencia de esos enlaces de términos desviados, rivales o antitéticos, cuya fuerza reside en su unión, que sugiere más que expresa. Efectivamente, los elementos divergentes que aparecen unidos no llegan a constituir una totalidad de concepto, compacta, cerrada, unívoca, sino más bien una referencia evocativa a una realidad superior, que es simultáneamente una y varia, y por lo tanto inefable, no aprensible verbalmente, en toda su riqueza e intensidad. Estas alianzas ofrecen una cierta variedad. Y la síntesis significativa resultante puede tener un carácter muy distinto, según predomine en la unión el nombre o el adjetivo, o por el contrario se equilibren ambos.

El tipo de choque más eficaz, original y expresivo es aquél en que el adjetivo está denunciando el engaño de una realidad aparente, representada por el substantivo; es decir, dando la «real realidade das coisas» (1), como quería Fradique Mendes:

«...ela mostrava seu *lindo* espanto.» (*CS*, 87)

Aquí el adjetivo delata la falsedad de ese *espanto*, fingido por pura coquetería femenina, para darse una ocasión de aparecer *linda*.

«...atribuia a Jacinto, com *astuta* candura, todas aquelas invenções do Saber.» (*CS*, 66)

El término *astuta* desenmascara la falsedad de ese *candor*, que se nos revela como la simulación de inocencia por parte de una persona totalmente carente de ella.

Y lo mismo cuando se nos habla de la «graça *decrépita*» (*CPA*, 94) de cierta cupletista. El adjetivo desprovee a esa *gracia* de su realidad esencial y delata la grotesca pretensión

(1) *Cor.*, 197.

de una vieja de poseer el encanto y el donaire de la juventud. O bien es la «amabilidade *penosa*» (*CS*, 66) con que un personaje explica unos complicados aparatos a una señora; o la «paciência *lívida*» (*CS*, 87) con que un anfitrión espera la llegada a su mesa de un manjar atascado en un ascensor; ejemplos en los que el adjetivo tiene asimismo por función arrancar, al substantivo la máscara de la apariencia, para mostrar lo que hay debajo. También aquí hallamos la metáfora embrionaria, puesta al servicio de estas discordancias significativas, cuando se nos dice de un personaje que tenía una «dignidade *desabotoada*» (*MEC*, 89); en este caso al substantivo abstracto («dignidad») se le adscribe un adjetivo de fuerte plasticidad física («desabotonada»), que sugiere una imagem de desaliño y descuido en el vestir, en evidente desacuerdo con él. La discrepancia es indirecta y se establece a través de una comparación mental.

A veces es el adjetivo el que representa los elementos aparentes del fenómeno percibido, cuya realidad más honda nos viene dada por el substantivo:

«...contra a inércia *respeitosa* do Silvério se quedavam calhados os planos do meu Príncipe.» (*CS*, 254)

La desobediencia pasiva del criado, expresada por *inércia*, está exteriormente recubierta de una actitud de respeto, puramente formalístico, que el adjetivo le sobrepone.

Y aún nos quedan aquellos casos en que epíteto y nombre, rotundamente antitéticos, se funden en una unidad de significado, equilibrándose. Se trata siempre en estos casos de la expresión de fenómenos relacionados con la vida interior de los personajes. Este recurso idiomático, de caracter sinestésico (1) es anti-

(1) De las sinestesias sensoriales, en todas sus formas — que son abundantísimas en la prosa de Eça — nos ocuparemos con todo el detenimiento que merecen en un segundo volumen de este estudio estilístico, que estamos preparando.

guo, y muy frecuente en Sta. Teresa y los otros místicos españoles, que se valen de él para traducir las vivencias indecibles de la experiencia religiosa. Los simbolistas después lo hicieron suyo.

> «...e estirado no leito... ri, nom *doloroso riso,* dêste mundo burlesco e sórdido.» (*CS,* 104)
>
> «...perdi a conciência da minha personalidade... se me afigurava ser um pedaço de cera, que se derretia, com *horrenda delicia,* num forno rubro e rugidor.» (*CS,* 100)

Vemos en estos ejemplos de oximoron, que el resultado es una unidad expresional que participa por partes iguales de las dos vertientes significativas contradictorias que la componen. La tendencia psíquica de Eça a la percepción de valores antitéticos, se resuelve hacia el monismo, elevando los dos elementos, en síntesis, a un orden superior. En los casos antes citados, en que hay desequilibrio en la dualidad, la unidad de expresión constituída por nombre y adjetivo resuelve apariencia y realidad, simulación y verdad, en un todo significativo, que además de preservar la simultaneidad de esa doble percepción, y la jerarquía relativa de sus elementos, da una visión completa del fenómeno, en sus aspectos internos y externos, y en el conflicto de ellos. En esas expresiones Eça capta la vida en toda su candente, plural, y contradictoria realidad.

Naturalmente, otro factor determinante de este tipo de asociaciones es el carácter cerrado, compacto que prestan al estilo, por la economía de palabras que producen. Con su parquedad verbal, esos cruces semánticos se desdoblan en ecos posibles de significado, que frecuentemente la imaginación receptiva del lector multiplica.

A esto, se une el hecho de que a Eça todas las percepciones — como ya hemos podido ver — le vienen dadas de una manera que, siendo total, contiene dentro de sí una gran

riqueza de planos. Y él — impresionista que es — necesita comunicarlas tal como las percibe, sin que el análisis separe ni jerarquice sus elementos componentes. No obstante, dentro de esa unidad expresiva, cada una de esos excitaciones debe dejarse sentir, retener su identidad. Esto lleva a Eça a practicar una técnica verbal, por virtud de la cual, todas las palabras de la frase, están siempre sometidas a acciones recíprocas y a impregnaciones mutuas, que generan constantemente conceptos mixtos, de fronteras indecisas. Lo cual le da a su estilo ese peculiar carácter de doble filo, que constituye uno de sus mayores encantos.

Al comienzo de su carrera, recurre con excesiva frecuencia a la sarta de adjetivos, para traducir aspectos simultáneos de las cosas (1). Según avanza, este procedimiento, insatisfactorio para él, pues cada adjetivo crea una impresión independiente y consecutivas, va paso a la fusión verbal de las sensaciones, fórmula sintética más en armonia con sus voliciones psico-idiomáticas (2), En *Rel.* leemos:

> «Fatné esperava-os, *magestosa* e *obesa,* envolta em véus brancos...» (pág. 115)

Años más tarde en *CS,* hallamos:

> «Só o poeta idealista permanecera impassível na sua *magestade obesa.*» (pág. 74)

Vemos que las dos impresiones, hasta cierto punto divergentes y encontradas, que en el primer ejemplo retienen su independencia en el par de adjetivos, en el segundo se funden en una unidad del tipo de las que hemos venido estudiando. Uno de

---

(1) Mas tarde usará esas series enumerativas para mezclar valoraciones poéticas e irónicas, alternándola en principio de contraste.

(2) Las series de adjetivos persistirán, pero en su función predominará la intención rítmica y musical.

los atributos se transforma en un substantivo abstracto, y de su ligazón con el adjetivo restante surge el monismo expresivo, indisociable, compacto, y al mismo tiempo dual. Aparece aquí de nuevo el amor a los nombres abstractos a que ya hicimos referencia anteriormente, tendencia de toda la literatura impresionista (1).

f) *El subjetivismo adjetivo. Improperio y exceso. El adjetivo como trazo deformativo caricatural.*

La personalidad de Eça surge vigorosamente a través de la fábrica de su prosa, sin que su presencia, por un momento deje de hacerse sentir. Ni siquiera en sus obras realistas, donde los postulados teóricos lo empujaba a la abstención y la impasibilidad, pudo enfrenar su «*yo*» exhuberante—que se desborda constantemente. Dominado en el tema, y en el proceso general de composición, por la disciplina de escuela — minuciosa, fiel y objetiva adhesión a la realidad observada — sale a la superficie, sin embargo, por los intersticios del estilo. Hasta que, finalmente,

(1) «...a *fina brancura* da sua túnica...» (*Rel.*, 165) en vez de «a sua túnica *fina* e *branca*»; «...a *melancolia áspera* das czardas...» (*CS*, 64) en vez de «as czardas *ásperas* e *melancólicas*»; «Seus amigos numa *assombrada dôr*...» (*NC*, 394) en vez de «seus amigos *assombrados* e *doloridos*»; «a *túmida rijeza* dos seios...» (*Rel.*, 102) en vez de «os seios *túmidos e rijos*»; «...a *corpulência vagarosa* do cónego Dias...» (*CPA*, 77) en vez de «o cónego Dias, *corpulento* e *vagaroso*»; «as sedas impúdicas de Sheba duma *transparência verde*», (*Rel.*, 215) en vez de «as sedas impúdicas de Sheba *transparentes e verdes*»; etc.. Este y otros procesos lingüísticos semejantes hacen que en el vocabulario de Eça se vaya acentuando el predominio del elemento nominal (estático), frente al verbal (dinámico) — lo cual indica una inclinación psíquica de tipo fenomenológico-contemplativo. Esto parece ser un carácter general de toda la literatura finisecular. Hans Jeschke lo ha señalado en los noventayochistas. Vid. *La Generación del 98 en España. (Ensayo de una determinación de su esencia)*. Traducción [del alemán] de Y. Pino Saavedra. Santiago de Chile, 1946, págs. 154, 171-172.

cansado Eça de esa inútil lucha contra sí mismo, se abandona libremente a su instinto deformativo, lírico y cómico, de la realidad. Pero aún en las obras donde trató de enfrenar las tendencias innatas de su temperamento, sólo a medias lo consiguió. El adjetivo fué una de sus involuntarias válvulas de escape.

Su uso, personalísimo, del adjetivo, no crea jamás en el lector la sensación de asistir a unos hechos relatados objetivamente, de los que el narrador inhibe su individualidad tanto como le es posible. Por el contrario, desde el primer momento nos apercibimos de que el autor interviene activamente en la narración, haciendo patente su participación emocional en el relato (1). En esto, la adjetivación desempeña un papel de primera importancia.

Eça hace un uso generoso de ciertos adjetivos que connotan una impresión emocional subjetiva, y de los cuales el romanticismo había abusado a más no poder. Pero mientras los románticos los habían aplicado siempre a ambientes y paisajes, con un carácter ampliamente sentimental y noble, Eça simplemente les cambia el signo — recurso queirociano por excelencia — y los desplaza, del todo, a una parte, generalmente nimia y banal, del conjunto. Proceso impresionista que ya conocemos: una vez sorprendida una cualidad dominante de un fenómeno, se la asocia gramaticalmente a qualquier elemento de la frase, cuanto menos habitual mejor. Pasa éste a ser un recurso de ironía verbal. Por hábito asociativo, al hallar estos adjetivos calificando tan humildes objetos, se tiene una sensación de inadecuación afectiva entre tipo de valoración psíquica representada por el adje-

(1) Este es uno de los caracteres que más radicalmente separan a Eça, tanto de Flaubert, como de Zola, y le dan esa tonalidad personal de un escritor que combina procesos técnicos del realismo, con una actitud libérrimamente subjetiva, un lirismo desenfrenado, una fantasía despreocupada y juguetona, y un instinto cómico todavía más despreocupadamente deformador de la realidad.

tivo, y el objeto que la provoca. Esta incongruencia tiene por resultado la creación de una atmósfera cómica:

«...com o *odioso* guardachuva entre os joelhos.» (*CPA*, 482)

«...outra espanhola, magrita, de mantilha preta e copetezinho *triste* de setim côr de cereija.» (*Rel.*, 19)

Otras veces logra el mismo efecto desviando ciertos adjetivos del sentido comunmente aceptado, y dándoles otro, nuevo, impresionista, que comporta un fuerte subjetivismo narrativo, una ingerencia apasionada del autor — o de los personajes que le sirven de pantalla — en la acción:

«...craro rio e craro céu, só me lembravam a Adélia, o homem *amargo* da capa espanhola, o beijo na orelha perdido para sempre.» (*Rel.*, 57)

Amargo aquí no hace referencia a una cualidad psicológica objetiva del hombre, sino que traduce la impresión de *amargura* que su recuerdo causa sobre el personaje que habla, a quien ha arrebatado su amante.

Pero este subjetivismo no tiene sólo una dirección cómica. También ofrece su lado lírico. Esto presentaba un peligro: la coincidencia con el aborrecido sentimentalismo de la literatura post-romántica nacional. Por lo tanto Eça, para usar de esa adjetivación, tiene que darle un tono distintivo y unas notas nuevas. Para conseguirlo, nuevas salidas audaces de los raíles semánticos de la lengua: adjetivos comunes, empleo desusado.

«A tarde descia *pensativa* e doce.» (*Con.*, 128)

«Ao fim dêsse inverno escuro e *pessimista*...» (*CS*, 154) (1)

(1) «...perenemente se adensava um *pensativo* crepúsculo de outuno...» (*CS*, 95; etc.

El sentido desacostumbrado que se atribuye aquí a esos adjetivos nace de una paralelización. Si *melancólico* estaba sancionado en el sentido de «lo que produce melancolía», y *triste* en el de «aquello que causa tristeza» — ¿por qué no *pensativo* «aquello que hace pensar» y *pesimista* «lo que causa pesimismo»?.

La motivación íntima de esta transgresiones no es un huero afán de novedad. La intensidad subjetiva de sus emociones líricas lleva a Eça a transferir el atributo, de la sensación al agente que la provoca. La expresión en este caso es arrastrada por la emotividad (1). Este carácter profundamente afectivo estará siempre de una manera o de otra presente en su adjetivación. Los hechos hacen siempre un llamamiento mucho más vigoroso a su sensibilidad que a su razón, y es inmediatamente evidente que Eça tenía siempre sentimientos muy intensos y personales de las cosas, mientras que sus ideas de ellas están muy frecuentemente dentro del terreno de lo general y común. Sin embargo, esa riqueza de emoción les presta a sus ideas una atmósfera de oiriginal novedad. A pesar de su afiliación temporal al credo estético de la impasibilidad realista, jamás pudo servirlo. Los términos objetivos parecen repugnarle. Por eso su adjetivación está fuertemente impregnada de un vehemente subjetivismo, que rodea las cosas de un halo emocional. En esto, como en muchas otras cosas, Eça, conocedor de esta fatalidad temperamental, logró transformarla en una ventaja estilística, encauzándola hábilmente. Una de las maneras más eficaces de defenderse de esas tendencias consiste en exagerarlas, deformativamente. Esta es la auto-sátira que Eça practicó abundantemente, y que se manifiesta con toda claridad en su estilo. Él,

(1) Otro ejemplo: «...o sol e a electricidade vertiam uma luz *estudiosa* e calma.» (*CS*, 81). [*Estudiosa:* «favorable para el estudio»]. En todos estos casos el neologismo semántico es muy violento y sirve para individualizar fuertemente la expresión.

superlusitano, compartía el subjetivismo excesivo de la literatura nacional, pero con la ventaja de saberlo — y por lo tanto de poder defenderse de él, ironizándolo (1).

Este subjetivismo lleva a Eça a tomar partido con exaltado apasionamiento contra ciertos personajes de sus obras, aún de aquellas concebidas y realizadas dentro del realismo de escuela. Ya allí, encontramos esos improperios desaforados e irónicos, tan contrarios a la impasibilidad flaubertiana, como a la objetividad pseudo-científica del naturalismo. Por su propia exageración, esos adjetivos, además de dotar de un perfil grotesco a las figuras a las que se aplican, traen a primer plano la intensa proyección emocional del autor en los hechos:

> «...era uma velha *hedionda*, viuva de um coronel.» (*CPA*, 87)
>
> «...o *imundo* major Nunes, deixara os vidros quebrados.» (*Ibid.* 146)
>
> «...estava nessa noite um velho *abominável*.» (*OM*, I, 183)
>
> «Sim, que estava bêbedo — balbuciou o *desgraçado*.». (*Ibid.*, II, 69) (2)

Esto alcanza su mayor intensidad a partir de *Man.*. Abandonada ya toda preocupación realista teórica, deja su personalidad invadir libremente la narración, dando satisfacción a las inclinaciones básicas de su temperamento lusitano: el

(1) «...nous sommes restés ici, dans ce coin ensoleillé du monde, très idéalistes au fond et très lyriques.» «...Si par hasard on lisait en Portugal Stendhal, on ne pourrait jamais le goûter: ce que chez lui est exactitude, nous le considérerions stérilité. Des idées justes exprimées dans une forme sobre ne nous intéressent guère: ce que nous charme, ce sont des émotions excessives traduites avec un grand faste plastique de langage.» «...en art, nous avons surtout produit des lyriques et des satiristes.» (*Man.* vi, vii)

(2) «Êle, *coitado*, com a cabeça caída...» (*OM*, I, 292); etc., etc.

lirismo y la deformación satírica. Adoptando, sin embargo, de preferencia — por un último escrupulo de realista, seguramente — el relato en primera persona, que le permite, escudado detrás de su personaje, el libre juego de esas tendencias temperamentales, y al mismo tiempo la ironización de ellas, llevándolas a sus últimas consecuencias (1). Los epítetos toman entonces una tal intensidad afectiva, que dan a la narración un ambiente de realidad distorcida y fantasista de farsa o de ensueño lírico, que es lo que satisfacía sus aficiones innatas. Vemos en *Rel.* al hipócrita Raposo referirse a su tía, la rica beata Da. Patrocinio como «a *odiosa* velha» (pág. 63), a «*fétida* velha» (pág. 260), «a *ascorosa* senhora» (pág. 270), «a *hedionda* senhora» (pág. 286), «a *horrenda* senhora» (pág. 300), «a *medonha* senhora» (pág. 301), «a *babosa* senhora» (pág. 308) y «a *odiosa* senhora» (pág. 213).

El efecto cómico de esta adjetivación se acentúa aún más por medio de buscados contrastes, en que se contraponen adjetivos que expresan con vehemencia dos actitudes psíquicas incompatibles:

> «...escrevi a *hedionda* senhora esta carta *ternissima*:» (pág. 121) (2).

En este caso los adjetivos le sirve a Eça para expresar, con burlesca exageración la duplicidad moral del personaje:

(1) Rel., Mand., CFM, CS y alguno de los cuentos de la última época están relatados en primera persona. Es curioso que, como en tantos otros fenómenos estilísticos, esta sea una nota también del comienzo, a la que retorna al abandonar el realismo. La mayoría de las *PB* presentan esta fórmula narrativa, así como «A Morte de Jesus», y «Singularidades duma rapariga loura».

(2) El epíteto descomedido no tiene necesariamente un carácter de escarnio directo, aunque la tonalidad de mofa es inherente a este tipo de adjetivación: «...a *deleitosa* senhora.» (*Man.*, 5); «...o *precioso* homem.» (*Rel.*, 273); «...a *considerável* senhora...» (*CBP*, 185); etc..

que trata servilmente de asegurarse la herencia de su tía, a quien odia.

Este efecto de contraste está favorecido por el tono de aparente frialdad discursiva del relato en el que se inserta el desaforado afectivismo del epíteto. Pero Eça busca choques todavía más violentos, creando una incongruencia emocional entre el atributo, y el hecho o cosa a que se refiere. Seguro recurso para la produción de un ambiente cómico:

> «...até o dia em que a levou uma *benemérita* escarlatina.» (*CA*, 80).
>
> «Ainda bem que te matou, fera, um *providencial* catarro de exiga!» (*Ibid.*, 186)

No obstante este tipo de oposición entre la percepción objetiva representada por el nombre y la valoración anormal que se le presta en la epítesis, lo emplea Eça frecuentemente sin propósito cómico alguno. El atributo toma entonces el valor de una superlación, de gran intensidad estimativa, de cosas que, «strictu sensu», la rechazan:

> «Dêsses dias de *sublime* sordidez só conservo a impressão de uma alcova...» (*CS*, 101)
>
> «E abrindo os seus braços, indicando o seu corpo com um impudor sublime: Seiscentos mil reis!...» (*OPB*, 381)

El clima cómico se acusa vigorosamente cuando se transfieren estos epítetos excesivos a cosas concretas, inmediatas y triviales de la experiencia cotidiana:

> «...a *preciosa* rótula do joelho..» (*CS*, 96)
>
> «...a *terrível* camisa de Mary...» (*Rel.* 273)
>
> «...as suas digestões *monstruosas*...» (*CA*, 12x)
>
> «...esta *abominável* comparação...» (*CI*, 23)

> «...um *espantoso* jaquetão de veludilho amarelo...» (*CS*, 230) (1).

La tendencia a la demasía no se manifiesta sólo en el sentido de las impresiones subjetivas. Tiene otra dirección paralela, que juega un importante papel en la estética de Eça: el exceso en la atribución de las dimensiones físicas. Eça amaba la hipérbole y la caricatura, y el adjetivo es el vehículo más espontáneo y natural para ella. Así lo utiliza, como una lente de aumento con la que traviesamente deforma y desproporciona las representaciones de las cosas y los hechos:

> «O sacristão bramiu um 'requiem' *tremendo.*» (*CPA*, 596)
>
> «...um nariz *descomunal,* fora de toda proporção, de tromba, *medonho.*» (*CA*, 161)
>
> «...uma *enorme* luneta de tartaruga.» (*Con.*, 15)
>
> «...deu um *imenso* sôrvo ao cognac.» (*OM*, II, 433)
>
> «...o *vasto* seio de Madame Marques.» (*Man.*, 31) (2)

---

(1) También será éste un carácter común a la prosa finisecular europea, que usará abundantemente este recurso humorístico. Wilde y Huysmans son ejemplos de ello. Entre los escritores españoles del 98, es frecuente en «Azorín»: «El Sr. La Cierva muestra sus manos enfundadas en unos guantes de un *horrible* color avellana; el Sr. La Cierva se apoya en un *abominable* bastón de cerezo.» (*España*, Madrid, 1904, núm. 41). Es de notar que en estos usos del adjetivo Eça manifiesta clara preferencia por la anteposición. No sólo por parodiar el estilo oratorio, sino porque en la epítesis la atribución aparece como inherente al substantivo, y eso crea un conflicto antitético entre el significado objetivo de éste y el clima emocional en que se presenta envuelto. Vamos viendo que el *contraste* está en la raiz misma de la prosa queirociana.

(2) Estos adjetivos muestran con gran evidencia la reversión a que Eça sometió el vocabulario de sus comienzos literarios, trasponiéndolo, de una valoración lírica, a una irónica, hecho al que hicimos referencia al hablar del léxico. Veamos un ejemplo: de «as *vastas* solidões azuis» de *PB* (pág. 72), se pasará a «O *vasto* Pimentinha» (*CS*, 185), «a *vasta* ministra de Baviera» (*OM*, I, 428), «bebendo *vasta* cerveja» (*Rel.*. 99).

«...pálido, perfumado, com uma *tremenda* rosa de chá na lapela.» (*CFM*, 21)

«... um *imenso* peitilho, onde as barbas *imensas*, se alastravam negríssimas.» (*CS*, 233)

«...mamava um *imenso* charuto...» (*CS*, 74) (1)

Otro medio de satisfacer ese afán de cargar el trazo es el uso metafórico del adjetivo —, que ya conocemos. Cuando se trata de expresar cualidades de las cosas, Eça tiende a ese recurso, para lograr hipérboles concentradas y de paso renovar símiles sobados de la lengua comun:

«...eu me queixava da dureza *granítica* dos bifes.» (*Man.*, 152)

«...aceitei o bife *córneo*;» (*Ibid.*, 36)

O bien recurre al ya conocido procedimiento de la impropiedad voluntaria. En este caso la substitución del adjetivo propio por otro que sin símil alguno, exprese la misma cualidad, pero en grado muy superior:

«Nos tetos *remotos*... luziam, através dos rasgões, manchas de céu.» (*CS*, 191)

[*Remotos*, en vez de *altos*].

Otra curiosa manifestación de la exageración afectiva en la prosa de Eça es la densidad de superlación que en ella hallamos. Pero esos abundantes «— *íssimos*» en rigor no pertenecen al estilo propio de Eça, sino que los usa siempre como elemento de propósito satírico, de parodia verbal. Estamos también aquí en presencia de la reversión del contenido emocional de ciertas palabras —, de que gusta tanto. El romanticismo nacional había hecho de este grado del adjetivo, un medio expresivo predilecto (1), considerándolo especialmente adecuado para la expresión de lo sublime. Eça lo empuja suavemente hacia lo ridículo. No hallamos en toda su obra un solo superlativo que no esté empleado irónica o burlescamente, aplicado al destaque de lo risible:

(1) En *CS*, este carácter — que se afirma más y más a partir de *Man.* — llega a ser una nota destacada: «Silvério atirou um gesto *enorme*.» (pág. 271), «O Grilo enfiava no braço a sua coroa *enorme*.» (pág. 234), «um *imenso* lenço de rapé, de quadrados azuis» (pág. 233), «o *imenso* guardasol vermelho» (pág. 237), «a barba *imensa*, espalhada pelo peito» (pág. 270), etc..

«Ah! A França...! — murmurou um adido, revirando um bugalho de olho *ternissimo*.» (*Man.*, 98)

«...não tinham ambos um nobre rancor aos princípios revolucionários? Um rancor *nobilíssimo*.» (*CA*, 177)

«...chegava só, de gravata branca, sem a *horrendíssima* filha.» (*CS*, 291)

En *Rel.* estos superlativos bullen por todas las páginas. Y no se trata allí solamente de una ironización del vocabulario romántico, sino, más directamente, de una sátira del estilo religioso de oraciones, novenarios y sermones, en los que por su tono de exaltación mística, la superlación es frecuente. En boca del hipócrita y cínico Raposo, ese inflamado lenguaje invocatorio es resorte seguro de humorización del estilo:

«Antes de jantar, em chinelas, no oratório, eu fazia a jaculatória a S. José, aio de Jesús, custódio de Maria e *amorosíssimo* patriarca.» (*Rel.*, 29)

Y del terreno de lo devoto los transfiere a las personas y las cosas: ya es el «*chatíssimo* peito» (pág. 305) de Da. Patrocínio,

(1) Vid. A. M. Gomes Ferreira, *O estilo de «Eurico, o Presbítero»* (*Contribuição para o estudo do estilo de Herculano*), Coimbra, 1945, págs. 29-30. La misma predilección de Herculano la hallamos en los demás románticos. En el post-romanticismo este carácter se acentúa aún más.

ya es una «coisa *vilíssima*» que dice el «*torpíssimo* padre Negrão» (págs. 305-306), odiado competidor de la herencia; o se nos habla de «uma espanhola *deleitosíssima*» (pág. 78), o del «*sapientíssimo* Topsius» (pág. 136) ilustre compañero de viaje del «*misérrimo*» Raposo» (pág. 113) (1).

Con este desbordamiento afectivo de la adjetivación que hemos venido estudiando, inyecta Eça en su estilo una fuerte dosis de naturalidad, de la viva espontaneidad de la expresión hablada, en que la exageración pintoresca es un fenómeno normal y habitual (2). Consigue también, debido en gran parte a la desproporción emocional de sus adjetivos, comunicar otro elemento constante de comicidad a su expresión. La realidad moral y física de sus percepciones, llega a nosotros con las dimensiones alteradas, deformada, con un aspecto bufo y grotesco de imagen de espejo curvo.

g) *Las líneas imprecisas y las emociones inconcretas: el adjetivo VAGO.*

Al referirnos al léxico en general ya hicimos mención de ciertos adjetivos cuya presencia en el estilo de Eça, por su densidad, tenía que destacarse. Algunos de éstos tienen el importante carácter común de que restan nitidez a los trazos del objeto, dándo un aire indeciso, indeterminado y difuso a los perfiles físicos o psíquicos de las cosas a que se aplican. Los más frecuentes son «vago», «indefinido», «incerto», «fugidio». El primero de ellos tiene una tal reiteración que puede, sin duda alguna,

(1) «a minha tia *devotíssima*» (pág. 126), «caixões *impuríssimos*» (pág. 215), «o *doutíssimo* Topsius» (pág. 305), «o *humaníssimo* Topsius» (pág. 90), «o *pelintríssimo* Raposo» (pág. 323), «êsse *vastíssimo* depósito de santidade» (pág. 317).

(2) Vid. Ch. Bally, *Traité de stylistique française.* Heidelberg-Paris, 1909, págs. 295-297.

considerársele como una de las palabras favoritas de Eça, y probablemente el adjetivo numéricamente más frecuente en su prosa (1). El propósito de estos epítetos es producir una evocación de las cosas en «mancha» pictórica, de lineas borrosas, desdibujadas; visión artística a que la pintura impresionista estaba habituando a los escritores. Se trata de que los objetos aparezcan en una visión nebulosa, como de ojos entornados. A este factor pictórico se unen otros, de índole puramente literaria y psicológica. Tiene el abuso de esta palabra un marcado carácter de época, de estilo de grupo (2). La fuerte tendencia lírica de Eça le hizo adueñarse con entusiasmo de ella, aplicándola a todo: objetos, hechos y sensaciones, para tratar de crear alrededor de las cosas una atmósfera de indeterminación, de sueño y de irrealidad:

«...uns sons de piano, dolente e *vago.*» (*OM,* I, 277)

«...as suas ambições flutuavam intensas e *vagas.*» (*Ibid.,* I, 126)

«...abria um olho *vago.*» (*Ibid.,* I, 166)

(1) No hemos realizado un recuento estadístico — que quedaría fuera de las normas que en este estudio hemos seguido —, pero es algo perceptibile a primera vista. En algunas de sus obras (*PB OPB, OM, Cap.*) es rara la página donde no aparece y son numerosas aquellas en que se repite varias varias veces. La presencia del adverbio correspondiente (*vagamente*) subraya la frecuencia del adjetivo.

(2) El carácter hondamente afectivo de esta palabra, contraria a la clara razón neoclásica, la hizo favorita del romanticismo, que abusó de ella. Ya Rousseau la había empezado a usar («...elle aura je ne sais quoi de *vague*...», *Nouvelle Heloise*, V, 7). El neo-subjetivismo simbolista se apodera de ella de nuevo con entusiasmo («— plus *vague* et plus soluble dans l'air,», Verlaine, *Jadis et Naguére*, «Art Poetique»), y los modernistas la ponen en vigor en castellano («...la libélula *vaga* de una *vaga* ilusión.» Rubén Dario, *Prosas Profanas*, «Sonatina»). En las *Sonatas* de Valle-Inclán aparece con gran profusión («...sentía como una *vaga* efusión de lágrimas». *Sonata de Primavera*, Cap. XXIII; «...asentía con un *vago* gesto,» *Ibid.*, Cap. X; etc.) con una tonalidad muy semejante a la de Eça, lo cual no nos sorprende.

«...um *vago* cheiro de verbena.» (*Ibid.*, II, 134)
«O ar tinha uma *vaga* côr de aço.» (*Ibid.*, II, 516)
«...um *vago* susto de mãe.» (*Ibid.*, II, 264)
«...um delírio *vago*...» (*Cap.*, 32)
«...uma desconsolação *vaga*.» (*Cap.*, 36) (1)

Se puede cer en los anteriores ejemplos como «vago» se aplica indistintamente a cosas físicas, a olores, sonidos, colores, sentimientos, etc., sin retroceder ante las asociación con la cosas que por su misma naturaleza se resisten a esta adjetivación. El efecto entonces, muy eficaz, es la sugestión de que la vaguedad de esas representaciones no reside en los objetos sino en la mente del personaje:

«...sua outra neta, tão distante, tão *vaga*.» (*OM*, I, 101)
«...uma festa à moda da Renascença florentina, passada num *vago* palácio do Tejo.» (*Cap.*, 19) (2)
«O marido... continuara em Beja, onde também *vagamente* ensinava um *vago* desenho.» (*Con.*, 230)
«Dêsses dias ...só conservo a impressão duma alcova forrada de cretones sujos,... de *vagas* garrafas de cerveja no mármore dum lavatório.» (*CS*, 101)

Este adjetivo juega también un importante papel, con otros elementos de índole semejante, en la técnica de descripción del paisaje, fuertemente impresionista,

(1) «...um interêsse *vago*.» (*OM*, II, 235); «...um *vago* rosnar modorrento.» (*OPB*, 513); «...uma *vaga* voluptuosidade...» (*Ibid.*, 534); «...movia o leque com um ar dolente e *vago*.» (*OM*, I, 184); «...um pavor *vago*...»: (*Ibid.*, II, 259); etc., etc.. Nótese la frecuencia con que aparece en el fin de la frase — lugar de horror y de destaque. Cf. «Il allait l'âme *vague*...», Anatole France, *Le Mannequin d'Osier*, pag. 220.

(2) Cf. «Mais de *vageus* ruines,... faisaient des masses plus sombres...», G. Flaubert, *Salammbô*, pág. 47.

Aunque no tan frecuente como el anterior, también «indefinido» tiene una gran densidad de empleo — especialmente en *PB* y *Cap.* (1) — y por las mismas motivaciones.

h) *La adjetivación binaria. El dato físico y la impresión moral. Las percepciones duales.*

Eça muestra en general una predilección muy acusada por la disposición doble de elementos en la frase. Nombres, adjetivos, adverbios, los hallamos constantemente en parejas a través de sus páginas. En lo que se refiere a los adjetivos esta nota parece tener algo de obsesivo. Basta pasar los ojos por cualquier página, al azar, de cualquiera de sus libros, para comprobarlo (2). En muchos casos este doble adjetivo tiene una intención primordialmente musical y rítmica y podemos adver-

(1) Sólo citaremos una página de *Cap.* para que se vea la profusión que allí tiene: «esperança *indefinida*»; «ambições *indefinidas*»; «deleite *indefinido*» (pág. 223). Como vemos éste tiene un uso más unilateral, aplicándose de preferencia a sentimientos y sensaciones. La mayor profusión de «vago» — y todos los demás adjetivos de este tipo — la hallamos, sin embargo, sintomáticamente, en *OM* — publicado en 1888, pero en elaboración desde varios años antes. Coincide pues con el auge del simbolismo — que generalmente se sitúa hacia 1886 — aunque aparece en la obra de Eça desde el comienzo, y la encontramos ya presente en *PB*, y *CIF*.

(2) «Passava um vento *incessante* e *perseguidor*.» (*PB*, 84); «A velha era uma mestra *roliça* e *branca*.» (*MEC*, 81); «Tinha um modo de andar *ligeiro* e *surpreendedor*» (*OPB*, 87); «...êste *maciço* e *silencioso* palácio...» (*OM*, I, 286); «Resuscitara a filha de Jaira, homem *considerável* e *douto*.» (*Con.*, 320); «...a grenha sôbre a gola, *fatal* e *soturno*.» (*NC*, 199); «toda a sua alma *simples* e *recta* andava afogada em *tristeza* e *sombra*.» (*UP*, 29); etc.. Este amor por el elemento doble, precede con toda probabilidad de Almeida Garrett, en quien es una característica de estilo abrumadora. Cualquier página de *Viagens na minha terra* lo muestra: «estátua da *dor* e da *ansiedade*»; «...um tom de solenidade... *mágico* e *sublime*»; «...por mais *suave* e *mimoso* que fosse»; «...o respirar *incerto* e *acompassado*»; «...o pêso dos *anos* e dos *sofrimentos*.» (vol. II, Ed. Pôrto, Lelo, s. a., pág. 46).

tir que más que a una necesidad significativa, responde al deseo de completar satisfactoriamente la línea melódica de la frase. Sin embargo, no es esto siempre así. En la adjetivación binária hallamos unos procesos favoritos, que atañen directamente a la naturaleza de las percepciones, y por lo tanto son de mayor hondura psicológica.

La adjetivación doble es utilizada por Eça para caracterizar los objetos expresando las dos caras de su realidad: la objetiva y la subjetiva. Lo que son independientemento de nosotros y la impresión que causan en nuestro espíritu. Uno de los atributos nos dará, pues, una nota concreta y objetiva de la cosa percibida, generalmente un dato físico, y el otro expresará la emoción concomitante que esa nota provoca. El primero sirve de trampolín al segundo. De la percepción sensorial, parcial, se salta a una impresión valorativa, a un juicio total del objeto:

«Os olhos do gato fixaram-no *fosforescentes* e *aterradores.*» (*Cap.*, 68).

«...erguendo o nariz *agudo* e *triste...*» (*CS*, 80)

«Aprtamos a mão *suada* e *amiga* do Pimentinha.» (*CS*, 186)

«Salomé dansou *núa* e *deslumbrante.*» (*Rel.*, 128)

«...o meu punho *cabeludo* e *pavoroso...*» (*Ibid.*, 304)

«...os hábitos do Matos Miranda, *diabético* e *tristonho...*» (*Con.*, 261) (1)

Nueva manifestación del impresionismo de la visión queirociana. En ella los datos actuales y efectivos de la percepción

(1) «o nariz *adunco* e *fatal..*» (*Con.*, 15); «...o pai *achinelado* e *ciumento..*»; (*Far.*, II, 108); «..essa *larga* e *burguesa* folha de papel..» (*Cor.*, 22)»; «..de braços *abertos* e *sedentos..*» (*CS*, 139); «uma voz *áspera* e *canalha* cantava em falsete..» (*OPB*, 356); «..apertei na palma *larga* e *leal* os dedos fugidios do sr. Adelino.» (*Rel.*, 48); «..espalhou pela mesa o seu olhar *azul* e *dôce.*» (*CS*, 82); «uma voz *lenta* e *lúgubre.*» (*Ibid.*, 328); «um passo *lento* e *felino.*» (*CS*, 98); «os dedos *finos* e *amorosos..*» (*Con.*, 39); etc.

se integran con elementos aportados por la conciencia (1). Este recurso, por su ambivalencia y su contraste expresivo, ofrece posibilidades de ricas variaciones, que Eça no desdeña. La primera, y más eficaz, será invertir los términos, y dar la prioridad a lo subjetivo sobre lo sensorial. Esto va en contra de la experiencia común, en la que la aprehensión de datos físicos precede al juicio o valoración. La enunciación de los atributos en ese orden anormal, sorprende y atrae la atención sobre ellos. La frase produce la impresión de una tersa y original novedad:

«...os longos bandós *pre-rafaelitas* e *negros* de Madame Verghane...» (*CS*, 51)

«...aquela mulher que qualquer em París, con cem mil francos no bôlso, podia ter sôbre um sofá, *fácil* e *núa.*» (*OM*, II, 183)

«...não tendo jamais provado na lívida pele senão os bigodes do Comendador Godinho, *paternais* e *grisalhos.*» (*Rel.*, 33)

«...Era um homenzarrão de carão *audaz* e *vermelho.*» (*Cap.*, 76) (2).

Este efecto se acentúa más cuando el adjetivo que representa la nota física es substituído por una locución prepositiva:

(1) Vid. Amado Alonso y Raimundo, Lida «El impresionismo lingüístico», *El Impresionismo en el Lenguaje*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942, pág. 41.

(2) «...o *simpático* e *bojudo* copo de água...» (*CPA*, 112); «...estirava-se, *banal* e *sujo*, o barracão da Alfándega.» (*Rel.*, 73); «...o Passeio Público; *pacato* e *frondoso...*» (*OM*, II, 467); «Suspirei *amoroso* e *moido.*» (*Rel.*, 112); «...eu via... a boca *clamorosa* e *negra...*» (*Ibid.*, 147); etc., etc.. Este fenomeno tambien merece considerarse como una manifestación más del *contraste*, en el estilo de Eça — aquí consistente en poner en vecindad, y en congruencia, elementos a primera vista incongruentes, buscando su armonia y su fusion.

«...abrindo os braços disse com lábios que pareciam *clássicos* **e de mármore**» (*Rel.*, 143)

«...sôbre o seu seio submetido a cruz pesou, *cimenta* **e de ferro.**» (*Ibid.*, 143)

«...sua bota *bestial* **e de bronze,** malhou-se tremendamente quadris, nádegas...» (*Ibid.*, 114) (1)

El atributo moral, abstracto, surge, inusitadamente, separando elementos que la costumbre idiomática presenta siempre unidos. El violento hipérbaton y el efecto de asimetría y de disparidad que causa la alianza conjuntiva del adjetivo y la locución contribuyen a dar personalidad a este proceso. La nota sensorial aparece inesperadamente al final, cuando la mente ya tiene una valoración completa del objeto:

La impresión de discrepancia — de que Eça tanto gusta en la arquitectura interior de la frase — se realza y hace más evidente alargando la perífrasis del segundo elemento:

«...avistamos ao longe, na areia fulva, uma sebe de verdura, *triste* e **da côr do bronze.**» (*Rel.*, 128) (2)

O también, por el camino contrario, duplicando el elemento subjetivo. Esto incrementa el factor de sorpresa producido por el dato físico concreto, que, retardado, surge al final:

«...as areias de longe, cheias duma luz *saudosa, idealizadora* e *branca.*» (*OPB*, 16)

«...sem consideração pela barba que me empeçava a crecer *forte, respeitável* e *negra.*» (*Rel.*, 26)

---

(1) «...uma Assembleia toda *festiva* e com gas» (*Rel.*, 125); «...uma aldeia que aparecia num alto, tôda *escura* e de adobe...» (*UP*, 242) «...ainda a via na praia, sacudindo para mim um lenço *triste, de* de quadrados: (*Rel.*, 279); «...senhoras *meigas* e *de galochas...*» (*Ibid.*, 125); etc.

(2) «...acompanhei a sua cauda *sussurrante* e côr de azafrão». (*CS*, 67); etc.

«...um fio solto de contas de vidro azul... vinha escorregar por entre o rego dos seus seios *rijos, perfeitos* **e de ébano.**» (*Ibid.*, 119) (1)

El hecho de que el dato físico sea de color — una de las notas más inmediatamente evidentes de las cosas — aún subraya más el efecto. Por otra parte se da, por este procedimiento, a la frase un cierre rítmico triple, irregular, particularmente feliz y agradable.

La adjetivación binaria se presta también muy naturalmente para expresar las cualidades divergentes o encontradas de las cosas, y con ese uso la hallamos ya en los primeros escritos:

«...sentia aquelas vidas imóveis, *silenciosas* e *sonoras*, que são árvores, ramagens...» (*PB*, 48)

«Toda aquela decoração... enchia-me dum terror *profundo* e *trivial.*» (*Ibid.*, 84)

Estos choques frontales de los calificativos tienen todavía aquí un tono caprichoso, lírico, que da la sensación de una fácil e externa asociación de contrarios. No obstante su abundancia ya indica una tendencia psicológica a la visión dual y plural, y a la expresión antitética, que tan grande papel van a desempeñar en el estilo de Eça. En su período de madurez, estas antinomias del adjetivo representan la necesidad de expresar las incompatibilidades reales y aparentes que percibe en las cosas, buscando una armonía final que resuelva el conflicto. Contraponiendo esas impresiones de signo contrario trata de conseguir una descarga significativa que la produzca:

«...a quem nós, nêste país *apressado* e *preguiçoso*, chamamos familiarmente o 'Doutor'.»

---

(1) La asimetría es aquí de mayor efecto, pues el adjetivo abstracto (*perfeitos*) va precedido de una notación física (*rijos*), que acentúa la sorpresa de la locución prepositiva de color. El hiperbaton es mucho más violento, pues median dos adjetivos.

«Não podia haver nada mais sinceramente *grotesco* e *tocante*.» (*CFM*, 171)

«— a terma romana donde uma criatura maravilhosa, de mitra amarela, se ofertava *lasciva* e *pontifical*.» (*Rel.*, 260)

«...os meus dissabores intestinais... por muito amar os *divinos* e *pérfidos* melões da Síria.» (*Ibid.*, 219) (1)

Muy a menudo la pareja de adjetivos antagónicos le sirve para denunciar — como vimos en la adjetivación simple — una realidad íntima que aparece a los ojos del observador, escondida, disfrazada, por las apariencias. Los atributos rivales tratan de expresar esa percepción doble de realidad y simulación, y hacerla regocijadamente evidente («...fazei rir do ídolo mostrando por baixo o manequím.» (2)), que era para él, el fin esencial del realismo. Así, le veremos apuntar a la gazmoñería burguesa de Lisboa, que rechazaba con falso escándalo el naturalismo literario, mientras gozaba en secreto, ávidamente, de sus atrevidas descripciones:

«Lisboa... quer o lôdo, o lôdo, que ela condena nas salas, *decotada* e *austera*.» (*NC*, 134)

El primer adjetivo evoca una imagen de descoco, que da a la cualidad moral expresada por el segundo el carácter de una hipócrita superchería. No se puede dar una evocación significativa más rica y compleja, con menos y más simples elementos.

(1) «...os saltimbancos fazem destrezas dum picaresco *bárbaro* e *subtil*.» (*Man.*, 90); «...a almôndega *indigesta* e *divina* do tempo das descobertas...» (*CFM*, 95); «...as coisas *finas* e *tremendas* com que eu o devia ter emudecido...» (*Ibid.*, 37); etc..

(2) *NC*, 37.

i) *La colocación del adjetivo y su función como factor musical y rítmico de la frase.*

En todos los ejemplos consignados hasta aquí se puede advertir fácilmente el esmero que Eça pone en la colocación del adjetivo, y los efectos expresivos que de ella sabe extraer. Paralelamente, buscaba, con el mismo celo, apoyar en él la arquitectura musical de su frase. Como el adjetivo era para él uno de los pilares fundamentales de ésta, trataba por todos los precedimientos de traerlo a primer plano, dándole los lugares de preferencia. Para esto, contravino todos los patrones de ordenación verbal consagrados hasta entonces en la prosa lusitana. Su revolución en este sentido fué muy honda. La colocacion del adjetivo queirociano, que hoy es común, flexibilizó la estructura de la frase portuguesa, dándole una nueva línea melódica.

Algunas formas de ese proceso las asimiló de la literatura francesa. Otras las debe a su propia experimentación. No nos referiremos aquí sino a las más características.

Una de ellas consiste en el envolvimiento. Flanquea al nombre con dos adjetivos uno antepuesto y otro pospuesto, haciendo de los tres elementos una unidad rítmica y significativa de personalidad muy acusada:

«...sorria dum *vago* sorrir *exhausto*...» (*CA*, 168)
«...a *larga* brancura *celeste*...» (*PB*, 83)
«...um *fino* ar *macio*...» (*CS*, 81)
«... um *esguio* Hohenzollern *devoto*...» (*CA*, 133) (1)

(1) «os velhíssimos tetos de *rico* carvalho *sombrio*...» (*CS*, 191); «...uma *sombria* Diana *esguedelhada*...» (*PB*, 47); «...as *longas* barbas *tenebrosas*...» (*CS*, 243); etc.. El orden tradicional era que los dos adjetivos siguieran o precedieran al nombre, ligados entre sí por la conjunción. El envolvimiento del substantivo por los atributos lo hallamos ya en Victor Hugo

Otra disposición favorita de Eça — y nueva en portugués — era colocar dos epítetos precediendo al nombre, separados entre sí sólo por una coma. Esto le ofrece otro tipo de unidad rítmica, triple, muy diferente del anterior. Con la coma, crea una pausa, que divide el conjunto en dos grupos asimétricos, que él utiliza con eficacia en la tectónica general de la frase. Da asimismo un carácter intensificativo a la expresión, que sugiere un pensamiento que se va manifestando con fuerte afectividad oral, creciente, según se va formulando:

«...a *santa, purificadora* brancura...» (*PB*, 5)
«...uma *sórdida, andrajosa* rua...» (*Rel.*, 226)
«...a *muda, tardonha* sombra...» (*CS*, 16)
«...*lentos, amorosos* passeios...» (*Rel.*, 32)
«...uma *indefinida, fugitiva* tristeza...» (*UP*, 14) (1)

El efecto de tensión ascendente, rítmica y significativa, de esta ordenación se acentúa frecuentemente prolongando la epítesis, en serie asindética:

«...a sua *fugitiva, inolvidável, deliciosa* visita...» (*OM*, I, 21)

«...um *santo, tumultuoso, inflamado* delírio...» (*Rel.*, 158) (2)

(«...l'*immense* voix *bestial*...» *L'Homme qui rit*, I, 7; «...ces *vastes* ouvertures *bleues*...» *Ibid.*, II, 3. Eça aclimata esta contrucción y la desarrolla extraordinariamente.

(1) Es muy posible la influencia de la lengua inglesa en esta disposición de los adjetivos. En ella es habitual, en la lengua literaria: «...to live on *scanty, unwholesome* food, to wear *ragged, unwholesome* clothes, to sleep in *horrid, unwholesome* dwellings...» Oscar Wilde, «The soul of man under socialism.» *Collected Works*, N. Y., Black, 1925, pág. 16-17.

(2) «...we shall have *true, beautiful, healthy* individualism...»; «It has reference to *wrong, unhealthy, unjust* surroundings.» O. Wilde, *Op. Cit.* págs. 13, 64.

«...o mais *puro, fino, encantador, original, luminoso,* prosador *inglês*» (1) (*CIF*, 51)

El uso más eficaz y característico, sin embargo, es el del adjetivo aislado, que Eça emplea muy hábilmente, para crear cortes en la frase, reduciendo las amplias cadencias de la línea tradicional a un sistema de unidades breves, que él inaugura en la prosa portuguesa. Para esto, lo insertá en medio, destacándolo agresivamente del resto, por medio de comas, y haciendo de él el centro emocional y rítmico de la frase:

«Ela resplandecia, *medonha*, no seu vestido de bareje verde.» (*CPA*, 537)

«A cozinha, *imensa*, era uma massa de formas negras.» (*CS*, 194)

O en busca de las asimetrías rítmicas de que tanto gusta, lo sitúa al final de la frase, que es además la posición de mayor realce:

«Um longo minuto arrastou-se, depois outro, *infindável*.» (*OM*, II, 6)

Y procura subrayar ese desequilibrio por cualquier medio; como el del paralelismo de las frases:

«Dum lado estava êle, *enorme*. Do outro o tôpo do corredor, *maciço*.» (*Rel.*, 113)

---

(1) En España, será Azorín, entre los prosistas del 98, el que cultive este tipo de epítesis multiple: «El *anchuroso, blanco, severo* templo herreriano...» *La Voluntad* [1902], Madrid, 1939, pág. 7; «*exagerado, dislocado, violento, penoso, lúgubre* desfile...» *Ibid.*, pág. 166. Sobre la epítesis, en general, en los noventayochistas Vid. Hans Jeschke, *Op. cit.*, págs. 172-176.

O bien sustituye la coma por una conjunción, creando un efecto de sorpresa, al ligar por medio de ella, abruptamente, elementos de diversa índole gramatical:

«...Para que a caravana possa sempre marchar, orando sempre *e segura*.» (*NV*, 141)

«Maria Eduarda desprendeu-se lentamente *e perturbada*.» (*OM*, II, 115) (1)

Ese deseo de la frase cortada, unido a otros factores de índole psicológica, le llevan desde el principio hacia le patrón enumerativo. El adjetivo se presta a él mejor que ningún otro elemento. Los aspectos múltiples de las cosas ofrecen un campo fácil para las largas teorías rítmicas de adjetivos, en medido juego de materia fónica. Analizar la meticulosidad con que Eça combina todas las posibilidades de sonido de esas series exigiría un gran espacio; baste decir que de la adjetivación binaria y triple (2), sus favoritas, se lanza a las largas ristras enumerativas, de propósito rítmico y melódico. Estos encadenamientos,

(1) Este recurso que ya usó Flaubert (Vid. A. Thibaudet, *Op. Cit.* «L'style»), después se generaliza (cf. «Les ormes du mail revêtaint à peine leurs membres sombres d'une verdure fine comme une poussière *et pâle*.» Anatole France, *Le Manequin d'Osier*, pág. 220).

(2) «a tornara *rija, indestrutivel, inenterrável*.» (*Rel.*, 134); «um pacto *taciturno, profundo* e *mortal*.» (*Ibid.*, 135); «ainda coberto de farrapos, *implacável, vociferador* e *medonho*.» (*Ibid.*, 161); «um grande céu azul-ferrete, *profundo, luminoso, consolador*.» (*Con.*, 35). Conviene recordar aquí el característico tríptico final de adjetivos de Valle Inclán: «Era feo, católico y sentimental.» *Sonata de Primavera;* «surgía entre la niebla de mis pensamientos, *impávido, funambulesco, torturador*.» *Sonata de Estío*, pág. 205; «D. Celestino saludó *orondo, redondo, pedante*.» *Tirano Banderas*, 1927, pág. 24. El modernismo en general usó de estos escadenamientos como un recurso rítmico en la prosa y la poesia — a tal punto que llegaron a convertirse en un rasgo retórico de escuela. Recuérdese a Rubén Darío: «Amame así, *fatal, cosmopolita, universal, imensa, única, sola*». «Divagación», *Cantos de Vida y Esperanza*, 1905; «Ruega *generoso, piadoso, orgulloso*, «Letanía de N. S. Don Quijote». *Prosas Profanas*, 1896.

excesivamente frecuentes en su primera prosa, más tarde se afinan y dosifican, pero seguirán siempre siendo una característica importante:

«...êle embala nos seus braços as *trigueiras*, as *loiras*, as *joviais*, as *melancólicas*, as *castas*, as *fortes*, as *impuras*, as *nocturnas*, as *luminosas* e as *esfarrapadas*.» (*CIF*, 73) [10 elementos]

«...via moverem-se alí mil figuras *voluptuosas* e *sinistras, trágicas, disformes, irônicas, apaixonadas, ciosas* e *lívidas*.» (*CIF*, 69) [8 id.]

«...tinha sido pátria *forte, sã, viva, fecunda, formosa, aventureira, épica*.» (*PB*, 61) [7 id.]

«Uma gente *feíssima, encardida, molenga, reles, amarelada, acabrunhada*.» (*OM*, II, 461) [6 id.]

«...era o mais excelente dos homens — *afável, caritativo, leal, clemente* e *cultivado*.» (*EP*, 240) [5 id.]

«Um pobre César, *quimérico, hipocondriaco, debochado* e *banal*.» (*NC*, 111) [4 id]

De estas series enumerativas, abertas y cerradas, las de mayor efecto son aquellas en que ritmo y melodiá están en una relación estrechamente ligada con el significado, inseparables de él, sirviendo y completando el contenido de la frase como una glosa musical. En los pocos ejemplos que siguen tratamos de mostrar como se combinan los ritmos, la armonización vocálica y los juegos acentuales y silábicos, creando efectos que ayudan a evocar y enriquecer la representación del contenido significativo:

«Correu ao coupé, parado à porta dos seus quartos, *mudo, fechado, misterioso, aterrador*...» (*OM*, II, 122)
2 3 4 5

Obsérvese como el juego de vocales fuertes: *ú-o, á-o, ó-o, a-ó*, a partir de la sílaba acentuada; el número creciente de sílabas: 2-3-4-5, (el acento agudo de la última cuenta por dos);

y el desplazamiento del acento, que avanza una sílaba en cada adjetivo — son todos factores que contribuyen a crear una gradación ascendente de gran tensión dramática, que responde perfectamente a la circunstancia que se describe. Únase a eso que los dos primeros adjetivos representan percepciones físicas; y los dos últimos impresiones emocionales, derivadas de esas percepciones, en intensidad progresiva.

En los ejemplos que siguen, se pueden apreciar algunas de las ricas variaciones melódicas y rítmicas a que Eça somete sus series de adjetivos; y la perfecta coherencia y adecuación del efecto sonoro de cada frase, con su contenido significativo:

«...levou-a *inerte*, *passiva*, *aterrada*, *semimorta*.» (*Con.*, 39)
3 3 4 4

La significación de los adjetivos de vehemencia emotiva creciente, graduada en dos etapas, se apoya en un ritmo ascendente repetitivo suave: 3-3-4-4. La acentuación grave y el predominio de las vocales fuertes: *é-e*, *í-a*, *á-a ó-a* contribuyen al efecto

«A titi caminhou para mim, *lenta*, *lívida*, *hirta*, *medonha*...» (*Rel.*, 310)
2 3 2 3

Tambien aqui el dramatismo es creciente, el ritmo es ascendente alternado: 2-3-2-3, con variación en el juego acentual y combinación de vocales fuertes y débiles en simetría: *é-a*, *í-i-a*, *í-a*, *ó-a*. Tres adjetivos de notación física, seguidos de uno de impresión psíquica, que resume la imprcsion.

«...o cadáver embalsamado alí está *inteiro*, *hirto*, *rijo*, *feio*, *lívido*.» (*PB*, 58)
3 2 2 2 3

Vemos que aquí no hay aumento progresivo de intensidad en el significado de los adjetivos, pero sí dramatismo; el ritmo silábico de éstos se ordena en una simetría casi llana:

3-2-2-2-3. La acentuación es grave con una resolución final esdrújula. La armonía vocálica sigue esa misma tónica: *éi-o*, *í-o*, *í-o*, *éi-o*, *í-i-o*, Todos los adjetivos son notaciones sensoriales del objeto.

«...fez um embrulho *redondo*, *sólido*, *ligeiro* e *nítido*.» (*Rel.*, 140)
3 3 3 3

En este ejemplo no hay dramatismo de ninguna clase. Descripción de un objeto común en sus datos físicos. Vemos en primer lugar que la enumeración está cerrada por la conjunción. El rítmo silábico tiene una línea totalmente llana: 3-3-3-3 Los acentos se equilibran en una alternancia regular de graves e esdrújulos. El juego melódico de las vocales por su suavidad colabora a la impresión de graciosa naturalidad: *ó-o*, *ó-i-o*, *éi-o í-i-o* .

Otra característica, bastante frecuente, de estas series rítmicas y musicales es que se cierren con una locución prepositiva que sirve de broche y solución armónica al encadenamiento. Estas locuciones tienen únicamente esa misión, ya que, por el sentido, podrían ser fácilmente substituidas por un adjetivo. Su automatismo les presta un cierto caracter retórico, si bien se justifican por el efecto musical de variedad que imparten. Las mas frecuentes que reaparecen constantemente, son:

«*cheio de*........»

«...tinha de atravessar regiões *amáveis*, *femeninas* e **cheias de festa**.» (*Rel.*, 58)

«...o teatro espanhol *original*, *cavalheiresco*, *enérgico*, *apaixonado*, **cheio de selvagens palpitações**.» (*PB*, 67) (1)

(1) «...o céu rebrilhava, sem uma sombra, sem uma nuvem, *claro*, *mudo*, *muito alto* e cheio de impassibilidade.» (*Rel.*, 239); «...a noite ia assim correndo *literária*, *pachorrenta*, *erudita*, *requintada* e toda cheia de musas» (*Con.*, 17); etc..

«coberto de........»

«...a rua estava *cheia, ruidosa, viva, feliz* e **coberta de sol.»** (*Coc.*, 39)

«...continua *lento, frio, impassível, mudo, tenebroso,* **coberto de ferro.»** (*PB*, 73) (1)

«côr de........»

«os seus telhados lustrosos de faianças *azuis, verdes, escarlates,* e **côr de limão.»** (*Man.*, 94)

«...uma face ascética e uma gaforinha *descomunal, crespa, revolta* e **côr de estopa.»** (*EP*. 22) (2)

Estas perífrasis finales dan a la frase un cierre rítmico y melódico espacioso y descansado, que con su acentuación doble rompe en un acorde de rica sonoridad el «staccato» de los adjetivos.

Vemos, pues, con que solicitud y deligencia Eça busca ritmos, pesa cadencias, combina armonías — y logra que su adjetivo alcance una expresividad que transciende, con mucho, su contenido lógico.

j) *Significado general de la adjetivación queirociana.*

La adjetivación de Eça pone de manifiesto con gran evidencia, como hemos visto, algunas de las características básicas de su manera estética de ver y concebir la realidad, así como ciertas notas esenciales de su temperamento. Su visión artística,

(1) «...o mundo *bárbaro, terrivel, obscuro, lento* e **coberto de lepras** (*CIF*, 88); «...o esperava *livre, serena, sorrindo* e **coberta de luto.»** (*OM*, II, 143); «Aquilo está no chão, *derrocado, decrépito, confuso* e **coberto de poeira.»** (*Egi.*, 135); etc..

(2) «...reentrávamos na realidade, *monótona, imbécil, banal* e **côr de poeira.»** (*Egi.*, 347); «Erguendo a face, *larga, balofa* e **côr de cidra.»** (*OM*, I, 289); etc..

impregnada de europeísmo literario de un lado y su manera de sentir, profundamente lusitana, del otro, causaban en él una serie de choques interiores, que tenían como consecuencia conceptos, valoraciones y sentimientos de las cosas, complejos, mixtos o contradictorios. La necesidad de apresar verbalmente esa rica colisión interna suscitaba en él esa voluntad de creación estilística, en la que la asimilación de lo ajeno se funde originalmente con la invención, en una fórmula absolutamente propia. En ella la faceta quizás más caracterizante es lo que no dudaríamos en llamar «una nueva estética del adjetivo». El efecto de esta estética había de resonar ampliamente en las letras hispánicas.

Todos los procesos de adjetivación que hemos estudiado tienen una nota general que los liga, un denominador común: su carácter sugestivo. Eça huyó del patrón, del tono literario establecido y obligó al adjetivo a conjurar aspectos imprevistos u ocultos de las cosas — y a servir el clima personal, subjetivo de la emocion suya, propia.

El adjetivo más que para expresar concretamente, le sirve de poderoso agente evocativo, de excitante de la imaginación. Por esto había de ser un factor de mucha importancia en el cambio de estructura de la frase y el periodo que Eça llevó a cabo. A base de las constantes elipsis mentales que con él creaba, podía evitar los verbosos rodeos analíticos, las imágenes desarrolladas y las frondosas subordinaciones (1). De esto principalmente, le viene a su prosa ese carácter compacto, tan distintivo, en que la frugalidad de medios es usada como instrumento productor de riqueza de representaciones. Circunstancia ésta que ha suscitado más de una vez la comparación de

(1) Se podría decir de él lo que Martí, otro maestro del epíteto, dijo de Mark Twain, que «extiende el poder de los adjetivos; los adjetivos que ahorran frases...» *Escenas Norteamericanas*, La Habana, Trópico, 1941, pág. 147.

sus estilo con el de ciertos autores latinos (1). La nota esencial de la adjectivación queirociana es que «...tout en demeurant précis, ouvre cependant a l'imagination. [...] des au delás sans fin.» (2). Sólo por ella podría identificarse cualquier página de Eça, y por ella distinguirse de cualquier otro escritor hispánico. Con un vocabulario «sem adjetivos» [!] — según alguien ha dicho (3) — logró la más rica, original y expresiva adjetivación de toda la literatura portuguesa — que tuvo una fertilizadora influencia (4).

4) EL ADVERBIO DE MODO

En su uso del abverbio de modo sufre Eça tempranamente la influencia de tendencias generales que habían empezado antes a manifestarse en la lengua literaria francesa. A partir de Flau-

(1) Da. Emilia Pardo Bazán compara el estilo de Eça al de Tácito, por su concisión, que no es «aridez, ni pobreza, ni abstracción, ni sequedad; que no ha de quitar color al estilo, relieve a las imágenes, ni exactitud a la lengua» que opera como «condensación sintética, sin violentar la sintaxis, flexibilizándola.» *Op. cit.*, pág. 239.

(2) J.-K. Huysmans, *Au Rebours*, Paris, Charpentier, pág. 114.

(3) Alberto de Oliveira, *Eça de Queiroz*, pág. 50.

(4) No se ha valorado suficientemente hasta ahora, que sepamos, la influencia ejercida por Eça en la poesía simbolista portuguesa. El intelectualismo imaginativo de ciertas asociaciones, consideradas típicas del simbolismo se encuentra ya presente en las primeras páginas de Eça, de 1866 a 1867. Allí es donde hay que ir a buscar el origen de los atrevidos epítetos de los «nefelibatas» lusitanos. La renovación que se les atribuye arranca de allí. Eça, prosista, es maestro de poetas y precursor de Eugénio de Castro, António Nobre y el Guerra Junqueiro de *Os Simples*. Ciertos procesos de adjetivación considerados, por críticos tan sagaces como Hernani Cidade, como «uma novidade vinda do simbolismo, trazida por Eugénio de Castro», tales como «epítetos concretos qualificando termos abstractos» «...sinestésias», y un «maior aproveitamento como coeficiente expressivo dos valores sonoros da

bert, esta palabra, que se consideraba auxiliar, secundaria, y más bien pesada, empieza a mostrar una gran vitalidad estilística. Éste descubre sus amplias posibilidades y empieza a concederle un lugar importante en su frase. Con gran frecuencia, el final, lugar de honor. Y además señala esa importancia separándolo cuidadosamente del resto por una coma recalcadora (1). Parece entonces descubrirse que el adverbio de modo es una palabra agradablemente espaciosa, sonora y de rica acentuación, — de gran utilidad rítmica y musical. Los Goncourt, Huysmans y Verlaine siguiendo esta actitud le dan un papel considerable, desarrollando nuevos adverbios — derivándolos a menudo directamente de sustantivos — y dándoles valor de epítetos. Para Verlaine llega a tener un valor expresivo tan sustancial y sugeridor que lo coloca como título al frente de dos de sus colecciones de poemas (2). Eça recoge también la lección flaubertiana para desarrollarla en portugués — y darle una variedad y un atrevimiento mucho mayor. En su prosa el adverbio asumirá un

palavra.» (*Tendências do Lirismo Contemporâneo*, 1939, pág. 25) son fenómenos habituales de la prosa queirociana. El mencionado crítico da como ejemplo:

> «*Pálidos* silêncios do luar *dorido!*
> Misereres *brancos* do luar *dorido!*
> Litanias *fluidas* do luar *dorido!*» (*Os Simples*, 1892)

Todos esto ya lo había inaugurado Eça veintiséis años antes, en sus «poemas en prosa», de la *Gazeta de Portugal*. Con las mismas palabras, curiosamente: los «*pálidos* silêncios» allí los hallamos (*CIF*, 64); y de «luar *dorido*» a «luar *sonoro*» (*Ibid.*, 74), o a «luares *silenciosos*» (*Ibid.*, 68) poco va, como sinestesias. Incluso la repetición, la uso Eça, en ésa y otras muchas formas — como veremos más adelante.

(1) «...et leur refletes empourprés illuminant certaines places, en laissaient d'autres dans les ténèbres, *completement*.» *Salammbô*, pág. 219; «D'autres les livraient eux-mêmes, *stupidement*.» (*Ibid.*, 334); etc.; etc,.

(2) *Parallélement*, 1889; y *Cellulairement* — escrita ésta en la prisión (1873-1875). Su contenido fué más tarde repartido entre varias colecciones, y no apareció nunca bajo este título. Vid. P. Martino, *Op. cit.*, pág. 135.

importantísimo papel, desconocido en la lengua literaria nacional, donde era un elemento de valor estilístico casi nulo.

a) *El adverbio reverso neológico del epíteto Su función como elemento suscitador de imágenes.*

El adverbio será para Eça uno de los campos favoritos de experimentación neológica. Tendrá asímismo un carácter reversible con el adjetivo, y una flexibilidad sintáctica comparable a la de éste. Por medio de hábiles juegos de colocación, obligará al adverbio, como al adjetivo, a actuar de una manera doble, pero a la inversa. El adverbio tomará funciones de atributo y su acción alcanzará al sujeto o al objeto. Para conseguir esto tuvo Eça que ampliar extraordinariamente el número de adverbios de modo que la lengua le ofrecía. Se lanza entonces a derivarlos despreocupadamente de adjetivos que por su naturaleza puramente descriptiva se resistían a esa transposición. El resultado es paralelo pero no idéntico a la trasmutación adverbial del adjetivo. También aquí habrá una doble representación, consecuencia, de un doble estímulo significativo:

> «Quando entrava num café, tôda a gente se curvava *pàlidamente* sôbre o periódico ou sôbre o copo de genebra...» (*CA*, 185).

Hallamos una nota del sujeto aplicada al fenómeno, y que la mente restituye inconscientemente al lugar donde lógicamente pertenece buscando el ajuste entre las categorías psicológicas y las gramaticales. El adverbio nuevo le permite aquí también a Eça la fusión en una unidad expresiva de dos impresiones autónomas, ambas activas, que el análisis separa *curvarse* y *ponerse pálido*, pero que Eça percibe simultáneamente y quiere expresar, sin falseamiento. Lo mismo diríamos de los ejemplos siguientes:

> «...o postrado estadista circulou *lividamente* dum banco da cozinha para um recanto do pátio.» (*Ibid.*, 206)

> «...a Mulher... delicada, escondendo com os braços o peito nú, e sorrindo *fràgilmente*.» (*UP*, 100)
>
> «o monstro, plantado *enormemente* a uma esquina recebe em silêncio o côpo.» (*Con.*, 56-57)
>
> «...um grande Anjo penetrou *diàfanamente* no curral e tomou nos braços a alma de Frei Genebro.» (*Con.*, 142) (1)

Detrás de este fenómeno estilístico está la misma visión impresionista que ya conocemos, unida al deseo de concisión, de expresión compacta, siempre presente en fórmulas idiomáticas de Eça. La restauración de estos adverbios a la forma adjetiva de la que proceden, y su reposición al lugar que les correspondería en la frase, robaría a la expresión gran parte de su eficacia en todos sentidos, — aparte de exigir en muchos casos una construcción analítica, necesariamente más verbosa. En esta constricción a veces se obliga al adverbio a la acción triple sobre sujeto verbo y complemento — que ya nos es familiar:

> «Então o meu Príncipe... forçando *pàlidamente* o sorriso:» (*CS*, 85).

Vemos aquí pasar el adverbio de simple elemento secundario de la frase a significativo de ella, impregnándola en su totalidad. Los ejemplos precedentes, con todo y estar basados como

---

(1) Estos casos presentan la diferencia de que el adverbio no tiene un correlato verbal dinámico como en los ejemplos anteriores (pàlidamente: *empalidecer*) que pueda sugerir una acción incoativa de la cualidad que aquél predica. Todas estas atribuciones (*lividez*, fragilidad, enormidad, diafanidad) pertenecen al sujeto como notas estáticas y, de acuerdo con la lógica, no pueden integrarse en el proceso. De ahí el carácter agresivamente heterodoxo de estas construcciones — que los «puristas» nunca han señalado, preocupados con los galicismos. Otros ejemplos: «...assoou-se *doloridamente*» (*OM*, II, 132); «...depois de tossir *risonhamente*» (*Ibid.*, 144); etc., etc..

dijimos en neologismos morfológicos y semánticos, y a pesar de ser audaces, resultan tímidos si los comparamos con los siguientes, tomados de páginas del comienzo y del fin de su carrera literaria. Lo que comprueba la permanencia de esta nota estilística y sus profundas raíces psicológicas:

«Subordina... a grande figura sideral do Direito às fábricas que fumegam, *negramente*.» (*PB*, 76) (1).

Aquí el adverbio no está derivado de la trasposición de un adjetivo del sujeto, sino que está referido a un elemento no presente, «humo», pero implícito en el verbo *fumegar*. Compárese la estructura idiomática del ejemplo *humean negramente*, con la expresión normal, *deitam fumo negro*: «echan humo negro».

«...velhos *gordos*, de casaco escarlate, pedalavam *gordamente*.» (*CS*, 336)

Este extraordinario adverbio no está aquí substituyendo al adjetivo — presente en la frase — sino reiterándolo. En vez de hacer actuar el adjetivo como adverbio, postponiéndolo al verbo, incluye ambos, añadiendo a la osadía de troquel del neologismo el efecto repetitivo que tanto le complace.

No se detiene Eça aquí en su busca de medios para enriquecer la función del adverbio y dar ductilidad y pintoresquismo expresivo a las formas estilísticas basadas en él. En busca de construcciones que traduzcan con novedad y eficacia su visualización interior, echa mano de participios y les aplica la misma fórmula derivativa, transformándolos en gráficos adverbios. Estos conservan un contenido verbal pasivo, que se une al de la

(1) En castellano Jué Juan Montalvo, precursor del Modernismo, el único que ocasionalmente práctició este tipo de atrevimiento idiomático: «Sus ojos estaban resplandeciendo *negramente*...» *Las Catilinarias*, 1882-1883. [Texto citado por E. Anderson Imbert. *El arte de la prosa en Juan Montalvo*, México, 1949, pág. 183.]

acción a que la califican. Ese contenido verbal del participio actúa a través del adverbio creando el efecto significativo de una comparación condensada:

«As borboletas aos pares voam *deslumbradamente*.» (*NC*, 395) [:*como si estuviesen deslumbradas*.]
«Com a bacia ao lado cheia de escarros de sangue tossia, *despedaçadamente*.» [*Rel*., 19) (*como si se despedazase*].

Vemos aquí de nuevo en acción eses calculados desajustes sintácticos cuyo objeto es preservar la unicidad de la impresion, y que constituyen uno de los resortes favoritos y más seguros de su innovación estilística.

b) *El adverbio metafórico*

Estamos de nuevo en presencia de la «estética de la inexactitud». Y de ella sabe Eça extraer substancia metafórica. Dotado de un vigoroso e instintivo sentido de la imagen, con un proceso mental en que siempre se mezclan las ideas con representaciones plásticas, y viceversa, Eça tiene la atención agudamente despierta para las menores posibilidades de lenguaje figurado. Su espíritu está siempre avizor para la revitalización de las imágenes «muertas» del idioma (1), y las vivas comparaciones que laten en la trama misma de la lengua común. Por medio de un uso desviado o impropio del adverbio. logra Eça comunicar juventud inesperada a expresiones comparativas sin relieve alguno, trilladas y gastadas por el uso en el hablar social cotidiano. Este metaforismo comprimido — que tiene en el adverbio un desarrollo aun mayor que en el adjetivo — da extraordinaria novedad a esas comparaciones, presentadas bajo este impre-

(1) Vid. Ch. Bally, *Op. cit.*, pág. 200.

visto disfraz. El leve reajuste mental a que nos vemos forzados, contribuye a hacer más viva esa sensación. El efecto es de tonalidad burlesca, casi siempre:

> «E no outubro seguinte... foi o pai levá-lo a Coimbra, *preciosamente.*» (*Cap.*, 18) [:*como si fuese una cosa preciosa; con el cuidado que se lleva algo precioso.*] (1)
>
> «...a radiosa criatura estava *caninamente* enamorada dum Sicard, corretor de fundos...» (*CFM*, 47) [: *como uma perra.*]
>
> «Não ousava fumar ao café. Devia recolher-se *virginalmente* a noitinha.» (*Rel.*, 16) [: *como una virgen.*]

Tampoco se satisface, en esta dirección, con innovaciones como las que preceden, y busca establecer la relación comparativa del adverbio por caminos más oblícuos y desviados. Siempre que el sentido sea inmediatamente evidente, cuanto más fuera de carril semántico esté el adverbio, mayor es su efecto:

> «...com um imenso nariz, em cuja ponta repoisava *pedagògicamente* o aro de ouro dos seus óculos burocráticos.» (*MEC*, 98) [: *como en la de un pedagogo;* es decir, *con un aire pedante, de maestro.*]

---

(1) «Depois 'El Jefe de Aduana', 'El Jefe de Estación', *preciosamente*, nos instalaram noutro Salão novo.» (*CS*, 171); etc.. En estos dos ejemplos el salto es doble: aparte del adverbio neológico, encontramos que el adjetivo del cual éste procede, no corresponde al sujeto que realiza la acción, sino al objeto de ella. El proceso [*llevar; instalar*] no se realiza *preciosamente* porque el sujeto sea *precioso*, sino porque el lo es objeto.

Para hacer aun más complejo el desajuste, comprobamos que esa valoración del objeto no es directa sino metaforica. Sin embargo la expresión intuitivamente clara para el lector, y del choques entre esa claridad y el desacuerdo sintáctica de la frase deriva precisamente su encanto.

Y buscando disonancias expresivas aun mayores, deriva adverbios, de adjetivos cuyo sentido ofrece una resistencia todavía mayor a la transposición a este correlato lingüístico; y los usa también como una imagen:

> «...outra portentosa rima de volumes... que trepavam *montanhosamente* até os últimos vidros...» (*CS*, 32) [: *como montanhas.*]

Si ya la translación de sentido del adjetivo *montanhoso*, — solo aplicable al terreno *en que hay montañas* —, para *grande como una montaña* es un salto semántico de primera magnitud, ¡qué no será un adverbio derivado de ese novísimo adjetivo!

Pero Eça, ya en el camino de forzar símiles a aclimatarse dentro del adverbio, no retrocede ante la posibilidad de derivar adverbios directamente de sustantivos:

> «...alçando *catedràticamente* o bico, recolheu um momento aos depósitos do seu saber.» (*Rel.*, 136) [:*como un catedrático*] (1).

Frecuentemente la relación comparativa expresada por el adverbio se hace más indirecta, y su efecto se intensifica. Cuanto mayor sea el rodeo verbal que haya que dar para establecer la comparación desarrollada, mayor es el estímulo para la imaginación, y mayor la sensación de sobriedad expresiva:

> «...uma verdadeira raça americana que se compunha *amontoadamente* dos Tinehs, dos Algonquis, dos Iroqueses...» (*CFB*, 125) [:*en confuso montón, confusamente.*]

---

(1) Casi siempre cuando el nombre interviene en la formación del adverbio es que ya tiene hasta cierto punto el valor de atributo. Este caso, que destacamos entre otros, ofrece la peculiaridad, de que aunque teóricamente *catedrático*, sea también adjetivo, en la práctica se emplea casi siempre como substantivo.

«...a porta cerrou-se de novo, *confidencialmente.*» (*CPA*, 328) [:*como si carrasen para hacer una confidencia.*]

Y no dejamos de encontrarnos con el caso extremo, en el que no hay posibilidad de desarrollar analíticamente la metáfora comprimida en el adverbio:

«O corretor... arredondou *obesamente* seu milhão.» (*EP*, 109)

Eça ha realizado aquí un doble truco. Primero, emplear en lugar de un adverbio superlativo de cantidad [*muchísimo, extraordinariamente*] otro neológico [*obesamente*] relacionado con aquél por un vínculo asociativo, visual [*abundancia* > *cantidad* > *masa* > *gordura* > *obesidad*]. Segundo, este adverbio, tan imprevisto, está derivado de un adjetivo que no admite esa trasposición, y que además es solo aplicable al ser humano, o a lo más, a los animales. El resultado expresivo es más fácilmente intuíble con la imaginacion, que analizable con la lógica gramatical, en su mecanismo y sus efectos. El adverbio actúa aquí sobre el objeto y lo personifica, humaniza ese *millón*, lo hace cómicamente visualizable, tangible.

Por estos procedimientos logra Eça dar una forma personalísima, pintoresca y económica, a los más grises y diários modos de decir. Al hallarlos bajo estas nuevas formas nos producen la impresión de cosas nunca oídas, pero al mismo tiempo extrañadamente familiares y claras; «del crepúsculo de una expresión hace brotar una nueva luz para esa misma expresión» (1), por medio de esas ingeriosos trasposiciones. Esta es una de las variadas maneras que Eça tiene de unir la lengua común, indisolublemente, con su habla propia e inalienable.

(1) Karl Vossler, *Filosofia del Lenguaje*, pág. 210.

c) *El adverbio emocional como vehículo de comicidad.*

Ya hemos observado que, mediante el adverbio, Eça transfiere a la totalidad del fenómeno observado notas que, en rigor, pertenecen solamente al sujeto. Como resultado tenemos esa acción doble, o triple, del adverbio en la frase — paralela a la del adjetivo. De ese proceso general impresionista obtendrá efectos cómicos y deformativos muy pintorescos. El procedimiento es sencillo. Consiste simplemente en dar forma adverbial a las atribuciones del sujeto que expresen estados de ánimo y actitudes fuertemente emocionales, y después calificar, con los adverbios así logrados, actos insignificantes realizados por aquél. Lo cual no es sino otra manifestación de la fórmula queirociana de reversibilidad de funciones del adverbio con el epíteto:

«Tu já estiveste em Jerusalém, Alpendrinha? — perguntei enfiando *desconsoladamente* as ceroulas.» (*Rel.*, 83)

Ese hecho se expresaría normalmente en la forma, *pregunté desconsolado*. La trasposición a *pregunté poniéndome desconsoladamente los calzoncillos*, al identificar el desconsuelo con ese acto íntimo y prosaico, le da un carácter ridículo. Hay un contraste, una incongruencia, entre el hecho y el clima afectivo que se le atribuye.

Lo mismo podría decirse de los casos siguientes:

«...lá estava, sentado a chaminé, com o cachimbo na boca, cuspilhando *tristemente* para as cinzas.» (*CPA*, 591)

«Ele, coitado, com a cabeça caída e as orelhas em brasa, remexia *desoladamente* o seu café.» (*OM*, I, 292)

«Uma manhã encontrou-a com um lenço amarrado na cabeça varrendo *lúgubremente.*» (*OPB*, 409)

«E Maricoquinhas, sentada *desoladamente* à borda do leito, contemplava aquêle enfardelar de flanelas...» (*Rel.*, 86)

En todos ellos hallamos, proyectado sobre una acción trivial, un estado psíquico, intenso, del sujeto que la ejecuta. Esos actos anodinos toman una importancia desmedida, grotesca. La carga emocional que se les infunde los saca fuera de toda proporción dándoles una aire caricatural, irrisorio.

El proceso inverso da los mismos resultados. Adverbios de significado acusadamente sensorial son adscritos a actos de motivación espiritual. El efecto de inadecuación y contraste es igualmente bufo:

«Beatas... com grossos rosários, enfiavam *gulosamente* para a igreja.» (*Con.*, 248)

«...coloquei certo dia no soalho do corredor, como perdida, uma carta com sêlo — certo de que a religiosa D. Patrocínio...a abriria logo, *vorazmente.*» (*Rel.*, 35) (1)

La atmósfera estilística cómica—de la cual el adverbio es, para Eça, vehículo de primer orden — se logra asimismo por medio del sinónimo analógicamente desviado. Ese recurso también permite adherir valoraciones morales impropias, desusadas o extrañas a las acciones humanas, con el consiguiente efecto:

«En tôdo o caso — disse êle, tirando *cautelosamente* o chapéu ao passar pela porta aberta da igreja dos Mártires...» (*OM*, II, 239) [:en vez de *dissimuladamente.*]

(1) «A êste nome resoante como o mesmo oiro, saltei *vorazmente* do leito...» (*Man.*, 30); «...Eu não sabia, mas arquivei *gulosamente* o têrmo como amargo.» (*CFM*, 22); etc..

«...essas encantadoras velhas, que *escrupulosamente*, através de lascivas gerações de estudantes, tinham permanecido virgens...» (*CFM*, 30).

Aquí el adverbio dirige nuestra imaginación asociativa en das direcciones: *escrupulosamente* > *por escrúpulos de virtud;* y *escrupulosamente* > *meticulosamente.* Ambas actuan, y el resultado es una impresion inconcreta de *virtud meticulosa*, de gran eficacia cómica. Se logra además la tan deseada economía en la expresión, sirviendo el adverbio como agente de concentraciónes semánticas que permiten un ahorro de palabras y dan la sensación de apretada sencillez:

«Sacudiu *amargamente* os ombros:» (*CS*, 192) [«Sacudió los hombros *con un gesto de amargura.*»]

«Tinha amantes vulgares e grosseiras, fumava *impiedosamente* cachimbo.» (*MEC*, 89)

Es decir: «...fumaba su pipa *sin piedad para los demás*», «*sin consideración para la gente*».

d) *El adverbio animista, subjetivo y caricatural.*

El adverbio de contenido psicológico aplicado a fenómenos del mundo de la materia inerte nos pone de relieve nuevamente el «animismo» de Eça. Se manifiesta aquí aún más claramente el contagio de humanidad que las cosas sufren en su roce con el hombre, en la visión de Eça. Una de las maneras favoritas que tiene de expresar indirectamente el estado de ânimo de sus personajes, o sus rasgos psíquicos, es inyectar actitudes morales en los objetos inanimados con los que aquéllos tienen relación. Este carácter, frecuente en la literatura moderna, tiene, sin embargo, como vamos viendo una significativa intensidad en el estilo queirociano. El mundo de lo insensible apa-

rece infundido de una extraña vitalidad, de la que el adverbio es vehículo importante, lírico y cómico. Este último es el tono más frecuente:

«A sineta tilintou, *lânguidamente.*» (*CS*, 178)

«...senti correr *desabridamente* o fêcho da vidraça.» (*Rel.*, 53)

«...não recordo que jamais um papel se escondesse *maliciosamente* dos seus olhos.» (*CS*, 11)

«...um tomo que *velhacamente* se aninhara entre a parede e os colchões.» (*CS*, 96)

«Tôdos os vidros duma casa velha refulgiram *hospitaleiramente* quando nós passamos.» (*Ibid.*, 188)

En el fondo, este animismo no es sino una manifestacion más del fuerte subjetivismo queirociano, al que ya hemos hecho referencias repetidas. Tendencia que le lleva a dar tanta, o más importancia, a los ecos emocionales que las cosas despiertan en él como a las cosas mismas; a dar en su estilo tanto valor a la realidad interior de su representación como a la exterior. El adverbio es uno de los instrumentos predilectos de expresión de esta faceta temperamental:

«Como chovia *sombriamente* nos arredamos do 202...» (*CS*, 147)

No *llueve sombriamente.* «Como llovía *y esto nos ponía sombríos...*»

«...algumas litografias desbotadas pendiam *lúgubremente*, de grandes pregos negros.» (*CPA*, 201)

Nada pende *lúgubremente.* «...algunas litografías desteñidas pendían de grandes clavos negros *y producían una impresión lúgubre.*»

En ambos ejemplos, además de fundir en un todo los datos objetivos de la percepción, y la impresión causada por ellos, atribuyendo al fenómeno, determinantes que existen sólo en el ánimo del sujeto que observa — logra reducir la expresión a una unidad parca y compacta.

Muy a menudo vemos estos adverbios, fuertemente subjetivos, adscribirse a gestos o ademanes triviales del ser humano. Es el equivalente adverbial de un uso del adjetivo, que dejamos señalado. Ahora una impresión causada por el sujeto total se transpone a un fenómeno incidental que tiene lugar en una parte de él: leve variación del uso del adverbio que más arriba dejamos constatado, en el que se transfería un estado espiritual del sujeto a un acto intranscendente del mismo. Estas fórmulas obedecen al sentido general de su visión cómica de la realidad: agrandar una parte de una percepción física o psíquica a expensas del todo, creando una desproporción:

«...Funesta — disse o general franzindo *medonhamente* o sobrôlho.» (*Man.*, 80)

«Endereitou-se com severidade na poltrona, e cruzando *terrìvelmente* os braços...» (*CPA*, 284)

«...O Vasco fechou a porta,...e cruzando *formidàvelmente* os braços, atirou-lhe esta interrogação:» (*Cap.*, 61)

e) *La alianza adverbio-adietivo. La superlación adverbial.*

Otra formula de estilo basada en el adverbio, que le permitió extender extraordinariamente los usos de éste, es la alianza en una síntesis significativa de dos ideas que en los hábitos establecidos del idioma solían aparecer siempre expresadas por dos epítetos. El ardid consiste en transformar el primero de ellos en un adverbio, y de esta manera soldar indisolublemente las dos nociones independientes, que pasan a interpenetrarse íntima-

mente, constituyendo un todo expresivo. Este proceso que inicia Flaubert y los impresionistas generalizan, le ofrecía a Eça un recurso más para unificar y trabar la expresión creando un cruce bisémico que satisfacía una inclinación espontánea de su espíritu: la tendencia a aunar las sensaciones, y, como consecuencia, al monismo expresivo. Esta construcción la hallamos presente ya en 1866, en las primeras páginas que publicó:

> «Mesmo Bellini, o meigo Bellini, contemplativo, *dolorosamente queixoso, delicadamente lânguido...*» (*CIF*, 76)

Sin embargo, en los dos ejemplos contenidos en la frase precedente, las ideas expresadas por adverbio y adjetivo, son en cierta medida similares y confluentes. Las más de las veces, por el contrario, esos conceptos son de índole distinta, o divergente. Entonces es cuando esta construcción cobra todo su valor. Las notas dispares, coexistentes en las cosas, que son percibidas simultáneamente, y hasta cierto punto mezcladas, se expresan por este medio, sin desnaturalizar el carácter de la visión interior:

> «Na sua terrível perturbação, Carlos achava só esta palavra *melancòlicamente estúpida:*» (*OM*, II, 199) (1)

> «...toda a paisagem dessa província, que se asemelha à dos vasos de porcelana, me deixou *sombriamente indiferente.*» (*Man.*, 69) (2)

(1) «...il n'eprouvait plus qu'un immense bien-être, *voluptueusement stupide...*» G. Flaubert, *L'Education Sentimentale*, I, 203; «...un lieu de tranquillité, *paisiblement* et *silencieusement agréable...*» Edmond y Jules de Goncourt, *Madame Gervaisais*, 1869, pág. 68.

(2) «...era esplêndida, *sombriamente bela*, Herodiade.» (*Rel.*, 144); «O Grão-Duque, numa selva de orquídeas... notara uma, *sombriamente horrenda.*» (*CS*, 83); «Os seus olhos... tão *medonhamente estúpidos...*» (*UP*,

En realidad de lo que se trata aquí una vez más, es de una función adjetiva del adverbio. Nos hallamos en presencia de un atributo, que toma la forma adverbial para modificar a otro atributo. Para comprobarlo basta comparar aquellos ejemplos con su restitución a la forma puramente adjetiva: «...palavra *melancólica* e *estúpida*» y «...me deixou *sombrio* e *indiferente.*» En este proceso las dos ideas se interinfluyen y mezclan — si bien el predominio semasiológico parece corresponder al concepto expresado por el adjetivo.

Eça lleva adelante valientemente este tipo de alianza verbal que le resultaba especialmente atractiva e introduce en ella enriquecedoras variaciones, que no encontramos en Flaubert ni en sus seguidores franceses.

Por ejemplo, da al adverbio un contenido físico, y al adjetivo una valoración moral — he aquí de nuevo apareciendo el choque de lo abstracto y lo concreto — y consigue establecer una relación entre ellos que ya no es recíproca sino causal:

> «...êle é...o freqüentador de todos os hotéis *sujamente lúgubres*, o namorado de tôdas as mulheres *gordalhufamente ridículas.*» (*Far.*, II, 109)

La calificación moral expresada por el adjetivo se apoya sobre el dato físico suministrado por el adverbio. Y la combinación toma este sentido: «hoteles *lúgubres, por sucios*», «mujeres *ridículas, por gordinflonas*».)

Esta construcción se presta a todas las combinaciones de cruce de conceptos psíquicos y físicos que vimos en el adjetivo,

221); «Uma multidão de sábios acocorados, não podem chegar a conclusão se é um tijolo *vilmente recente...*» (*CI*, 20); «Direita... a longa luneta de tartaruga acercada dos olhos miudos e *turvamente azulados...*» (*CS*, 66); «...as festas não foram mais *pitorescamente originais...*» (*CBP*, 168); «...*negramente vazio*, de todo o pensar...» (*CS*, 102); etc..

y Eça no las desdeña, como se puede ver en la nota de la página anterior.

Pero en busca de relaciones nuevas que presten brillo expresivo a su estilo, explora todas las posibilidades de cada recurso. Y trata de equilibrar la gravitación significativa de ambos elementos. Para lograrlo, deriva el adverbio de un participio, con lo cual le da un contenido verbal pasivo. El adjetivopasa entonces a ser agente de de la acción implícita en el adverbio:

«Depois atravês dos séculos *maceradamente cristãos*, esta idéa de armonia esmoreceu.» (*NC*, 450)

Esta construcción aventaja mucho en concisión y expresividad, a la construcción participial pasiva: «a través de los siglos *macerados por el cristianismo*».

El proceso en este caso se hace más complejo porque se combina con la ya conocida técnica de la impropiedad, o desvío semántico. En realidad *macerado* está usado en lugar del término justo *ascético*, en el cual está contenida, por afinidad la idea de la «maceración de la carne». El brinco asociativo, del uno al otro concepto, se complica, al tener que canalizarse a través de la forma adverbial, neológica, y al obligar a ésta a calificar directamente al adjetivo *cristãos* — e indirectamente a *séculos*. De la representación física de la «carne *macerada* por el ascetismo, durante los *siglos cristianos*» se resbala por transposiciones y elipsis a los «siglos *maceradamente* cristianos», ideación histórica, figurativa y simbólica. En esta ideación siguen actuando, vagamente, las representaciones físicas que fueron eliminadas en el tránsito mental de la una a la otra forma. El lector despreocupado no percibe el truco, pero sí el efecto.

Como era de esperar Eça no deja de emplear este giro idiomático para la expresión de antítesis, reales o aparentes. La creación de estos choques de impresiones no es tan frecuente

entre adverbio y adjetivo como lo era en la combinación de dos de éstos o de uno con un substantivo; pero sí lo suficiente para evidenciar su caracter más psíquico que retórico:

«Cambray arrisca uma palabra *atrevidamente tímida*.» (*CFM*, 173)

Más frecuente que el oxímoron puro, es el choque antitético entre la idea expresada por el adjetivo y la estimación, contraria a la normal, que de esa idea se hace por medio del adverbio. El resultado de ese conflito es que la cualidad atribuída aparece con dos valoraciones distintas. La objetiva o común, positiva, y la subjetiva, de Eça, para quien esa cualidad es un defecto:

«Essa é bonita... Mas, menino, que *horrivelmente bem-falante*. Fala como as heroinas de Camilo.» (*CS*, 211)

«...o lendário Artur Bertrand, livreiro, jurado, capitão da Milicia Nacional e homem *excessivamente bem-pensante*.» (*NC*, 484)

O con esta relación invertida:

«...jornal em que fundamos aquí grandes e douradas esperanças, e que uma direcção *deliciosamente inepta* já irreparàvelmente estragou.» (*Cor.*, 276)

Vemos pues, exteriorizarse de nuevo estilísticamente, a través de medios idiomáticos muy distintos, una acentuada característica psicológica que ya nos es conocida, con sus dos vertientes: la percepción de los valores contradictorios de las cosas, y la inclinación de su espíritu a superar esos dualismos resolviéndolos en una unidad expresiva.

La asociación del adverbio con el adjetivo es también válvula de salida de la exageracion afectiva de Eça. La superlación de las cualidades, hacia la que se siente inclinado, le resulta insuficiente con las formas abstractas comunes (*tão*, *muito*, *assaz*, etc., o con los sufijos *-íssimo*, *-érrimo*). Necesita formas inéditas cuyo impacto expresivo no esté gastado por el uso. Reemplaza entonces, a menudo, los superlativos convencionales con adverbios, que, además de complacer las exigencias de su espíritu, tenían, en esa función, un carácter nuevo y pintoresco:

> «...a sua maior beleza estava nos cabelos, *magnìficamente negros*...» (*OM*, I, 167)
>
> «...não me lembro de ter encontrado em París aquêles cabelos *fabulosamente louros*...» (*CFM*, 141)
>
> «...fatalmente reviamos... os bandós *furiosamente negros* de Madame Verghane.» (*CS*, 51) (1)

Todas estas extensiones de la función del adverbio de modo, cuya alianza con el adjetivo era muy limitada en portugués, pueden también, en su origen, haber sido motivadas por la influencia de la lengua inglesa, donde esta relación es muy rica y frecuente, tanto en la lengua literaria como en la común.

Este adverbio superlativo lo hallamos también calificando la acción verbal, en vez de un adjetivo:

> «...Aegis de Rhodas, o único homem que tem sabido assar *sublimemente* um peixe.» (*NC*, 303)
>
> «...a China êsse Império bárbaro que eu odiava agora *prodigiosamente*.» (*Man.*, 130) (2)

---

(1) «...eu saí de Nova-Iorque tão triste, tão *fantàsticamente nervoso*...» (*Cor.*, 11); «Este preito à sua grandeza... e a possibilidade de uma conversão tão *vastamente* útil à Cristiandade, impressionaram Luís XIV.» (*NC*, 412); etc.

(2) «...são maléficos, desarrazoados, velhacos, e *vastamente* merecem o chumbo com que os trespassas.» (*CFM*, 252); «...fica assim a sua orelha *copiosamente* vingada...» (*Man.*, 136); etc..

Este tipo de adverbio lo hallamos sirviendo al proceso de condensación elíptica, de que tanto gusta Eça:

> «O catolicismo (ninguém *mais furiosamente* o sabe que V.) está hoje reduzido a uma série de observâncias materiais.». (*CFM*, 161) (1)

En esa frase parentética nos hallamos en presencia de una de esas substituciones por medio de las cuales Eça da nueva vida y personalidad estilística a giros idiomáticos de la lengua común. En el patrón de una frase habitual, «*nadie más bien lo sabe que Vd.*» reemplaza *bien* por «*furiosamente*», que aunque está admitido en el uso como intensificativo coloquial de carácter metafórico afectivo — con ciertos actos que requieren esfuerzo, o dinamismo visible (*trabalhar furiosamente*, etc.) — es completamente inadecuado, aplicado al fenómeno de «*saber*». La posición de este adverbio en la frase — en el lugar de «*bem*» — hace que lo aceptemos como intensificativo, pero al mismo tiempo, sin que dejemos de percibir su significación propia («*fúria*»). El resultado es que por este medio logra Eça resumir en la frase dos ideas independientes: *nadie lo sabe más bien que Vd.* — y *a nadie le causa más furia saberlo;* que operan en nosotros en esa forma concentrada. Ejemplo perfecto de los comprimidos verbales, basados en astutas alteraciones del lenguaje de todos, tan característicos de la expresión queirociana.

f) *El adverbio como elemento antitético del verbo.*

El adverbio aparece también en bastantes ocasiones en antítesis significativas con el verbo. La divergencia representativa de las imágenes creadas por ambos, le sirve para crear, por con-

---

(1) «...as almofadas onde eu via, *furiosamente* via, a mata imensa de pelo amarelo...» (*CS*, 103); etc..

traste, un substrato grotesco: otro de los muchos resortes de que Eça se vale para impregnar su estilo de esta atmósfera:

«O grande Dornan **mamava** *magestosamente* um imenso charuto.» (*CS*, 74)

El adverbio viene aquí a añadir un elemento descriptivo, inadecuado, a la impresión previa de ese hombre «*mamando un inmenso cigarro*», que es caricatural, y por lo tanto opuesta a la idea de *majestad*. Esta representación del adverbio, por oposición, subraya aquella primera impresión, intensificando lo burlesco de la visualización, al añadirle una dignidad solemne que resulta grotesca.

En estos choques, el adverbio aparece, con gran frecuencia, colocado al final de la frase, y aislado por una coma. El efecto se refuerza entonces, por el carácter de sorpresa, de reversión súbita de la impresión creada por los elementos anteriores. Se dice algo, para, de pronto, indicar que la realidad es todo lo contrario. Recurso antiguo de ironía verbal, que es una manera más de expresar la percepcion del contraste entre la verdad y la apariencia de las cosas:

«Dámaso **sorria** também, *lividamente*.» (*OM*, I, 43)

Cuando ya se ha creadó la primera impresión, el adverbio nos indica, inesperadamente, que el estado interior no corresponde en absoluto a la sonrisa.

«Impressionado, ainda retive Todelle, **rugi**, *baixinho*: Quem é?» (*CS*, 75) (1)

Ese «*rugir*» «*en voz muy baja*», aparte de ser cómico, da una perfecta sensación del disparidad entre los sentimientos y

(1) «Inhabitável! — **rugia** Jacinto *surdamente*, — Um horror! Uma infámia!» (*CS*, 191); etc.

la conducta exterior. El personaje acaba de ver una mujer bellísima y semidesnuda, en una sala llena de gente. El «*rugido*» es interior, contenido por las circunstancias, que le obligan a dominarse y a hablar «*bajito*».

g) *El adverbio como elemento musical de la frase.*

Tanto o más que el adjetivo, desempeña el abverbio una función sonora y rítmica en el estilo de Eça. Los procedimientos de que se sirve para su utilización en este sentido son paralelos a los de aquél. Y tan novedosos resultaban como aquéllos en relación a los modos prevalecientes en la prosa lusitana de la época.

En cuanto a la posición en la frase, el adverbio ocupará también el lugar destacado. La colocación al fin del ritmo expresional es la preferida. La acentuación doble del adverbio de modo en-mente, y su amplitud silábica lo hacían muy idóneo como cierre armónico de la frase. Esta disposición verbal se nos aparecerá como característica muy señalada de su estilo, visual y musicalmente:

«Ainda chovia, *lúgubremente*.» (*Rel.*, 105)
«O magistrado pagou o chá, *nobremente*.» (*Ibid.*, 91)

Eça manifiesta una particular preferencia por esta ordenación en las frases cortas, donde el adverbio sirve de contrapeso al resto de la frase, constituyendo la apódosis, o rama descendente, de ella. Hallamos entonces que la relación silábica con la prótasis, o rama ascendente, está cuidadosamente calculada. Unas veces hay un equilibrio perfecto:

«O sol banhava-a, *suntuosamente*.» (*Rel.*, 153)
6 6

Otras aparece bien en asimetrías regulares, generalmente en una relación de doble número de sílabas a favor de la prótasis:

«Alguns legionários riram, *crassamente*.» (*Rel.*, 149)
8 4

«Rodou em redor os olhos, *ferozmente*.» (*OPB*, 467)
8 4

En las frases largas, por lo general tiende a equilibrarse rítmicamente con el número de sílabas del resto de los grupos melódicos de la frase:

«Mas uma indiferença,
7
um tédio lento,
5
ia pesando outra vez,
7
desconsoladamente.» (*OM*, I, 228)
7

A veces, para hacer resaltar más el adverbio en posición final, no le basta con la coma. Quiere hacer la pausa más sensible, y acentuar más la asimetría de la frase. Usa entonces de los dos puntos:

«...a terra um momento parecia escutar, como o céu: *serenamente*.» (*Rel.*, 159)

Otra posición favorita es la interior — como con el adjetivo. Entonces aparece el adverbio en el medio de la frase, sirviendo de final a la prótasis, creando una agradable pausa en la rama ascendente, y ayudando a nivelar ésta rítmicamente con la apódosis; pasa entonces el adverbio a ser clave rítmica de la frase y el sostén melódico de ella:

«O pescador falava assim,
8
lentamente,
4
com a voz da religião das legendas.»
14
(*PB*, 39)

«...três vezes, *fervorosamente*, ataquei aquêle caldo.»
3 6 8
(*CS*, 198)

Obsérvese que en todos los ejemplos que preceden, Eça procura cuidadosamente que la palabra que precede inmediatamente al adverbio sea monosílaba o bisílaba, para que la amplitud y sonoridad de éste, cobre un valor más evidente. (1)

También hallamos en el adverbio la fórmula binaria. Pero aquí carece de las ricas combinaciones significativas que tenía en el adjetivo. Su misión es de tipo principalmente musical. Los pares de adverbios son casi siempre de significado confluente, con el segundo reiterando y intensificando al primero. Busca también por este camino el efecto de tanteo, de pensamiento en procura de la palabra que corresponda a la tensión emocional. La similicadencia de las terminaciones ayuda musicalmente a este efecto:

«...Jacinto começou a mostrar, *claramente, escandaradamente*,... o tédio de que a existência o saturava.» (*CS*, 140)

«Tinha desejo de... dizer-lhe que não, *secamente, desabridamente*, sem motivos, sem explicações, como um brutal.» (*OM*, I, 419)

«a outra porta *tìmidamente, medrosamente* entreaberta.» (*Rel.*, 106)

«...fechou sobre mim a portinhola, *gravemente, supremamente*, como se cerra uma grade de sepultura.» (*CS*, 23)

---

(1) Verlaine haría lo mismo, como señaló Huysmans: «...longs adverbes précédés d'un monosyllabe d'où ils tombaient comme du rebord d'une pierre, en une cascade pesante d'eau.» *Au Rebours*, 1884, pág. 280. Cf. «Et roule ses yeux vertes et rouges, *lentement*...». (Verlaine «Les bruits des cabarets, la fange des troittoirs». *La bonne chanson*», 1870).

«...ora na Europa o homem não rí — sorri *regeladamente, lìvidamente.*» (*OM*, II, 465) (1)

Estas parejas de adverbios aparecen casi siempre en el interior de la frase, unidas por la coma, creando allí un elemento de suspensión afectiva de carácter creciente, al que sirve de apoyo eficaz el efecto repetitivo del sonido de las terminaciones.

La combinación binaria se presenta también cerrada por la conjunción ilativa *e*. Por lo común, entonces, los adverbios representan conceptos diferentes, y no aparecen aislados del resto, por medio de comas:

«...a carta que El-Rei de Sião colheria, *levemente* e *afàvelmente* debruçado do postigo.» (*NC*, 419)

«Conhecer a sua fisonomia exterior e interior — tudo o que *diversamente* e *ùnicamente* constitui um carácter.» (*NC*, 198)

«...os quarenta mil volumes... em que *interminàvelmente* e *monòtonamente* reproduzem... as quatro idéas e as quatro impressões legadas pela Antigüidade e pela Renascença.» (*CFM*, 198)

Aunque presenta mucha menor frecuencia que la serie doble, no deja de aparecer la triple lo cual indica hasta que punto le agradabla esta cadencia.

(1) «Amo-te, adoro-te, *doidamente, absurdamente,* até a morte.» (*OM*, II, 206); «...ela avançava, *lentamente, viscosamente,* subia...» (*UP*, 218); etc.. El único, entre los prosistas del 98, en cuyas páginas encontramos este rasgo estilístico es «Azorín». (Cf. «A las ocho, todos los días, *invariablemente, fatalmente,* el hidalgo sale de su casa...» [...] «Luego, *gravemente, majestuosasmente,* el hidalgo charla un rato en las gradas de S. Felipe...» *El alma castellana* [1600-1800], 1900, Lib. Internacional, pág. 23 «...los personajes, por su parte, *lentamente, silenciosamente,* se irán alejando de la mente del escritor.» *Doña Inés,* 1925, pág. 82; etc.

«É verdade. Falou de ti *constantemente, irresistìvelmente, imoderadamente.*» (*OM*, II, 52). (1)

Vemos que el oído de Eça debía encontrar un especial atractivo en la doble acentuación y la rica sonoridad de la terminación del adverbio. No desaprovecha ocasión de prodigarla reiteradamente. Contados son los casos en que la suprime en el primero o primeros, como era el uso normal, para evitar la consonancia. Eça, amante de los efectos repetitivos, la busca de propósito, para hacer de ella un rasgo de estilo. Sólamente la evita cuando la presencia de cadencias semejantes, o aliteraciones, hacían innecesario, excesivo, o ingrato, el efecto:

«...o tigre e a pan*t*era negra, o*nd*u*l*ando **calada e aveludadamente,** resva*l*aram com as *l*ínguas pe*nd*e*nt*es.» (*Con.*, 168)

Existe la terminación *-entes* al final de la frase. Hay una armonia verbal en *ada* en los dos adverbios y otra en *l* todos o lo largo de la frase e se repiten los grupos consonânticos *nd* y *nt*.

«...errava en*t*ão pe*l*as sa*l*as **lenta e murchamente**» (*CS*, 168)

Hay una aliteración en *nt* en tres puntos de la frase y otra en *l*. En ambos ejemplos la cuidada orquestación verbal nos está indicanda a las claras que Eça consideraba superfluo o perjudicial repetir la terminación del adverbio.

(1) Tampoco desdeña poner a contribución las posibilidades rítmicas y melódicas de la combinación adverbio-adjetivo, que le ofrece la misma cadencia, pero más espaciada, com suaves soluciones al continuidad: «...sendo como é um povo *superiormente* inteligente, *provadamente* activo, e *escandalosamente* rico». (*CBP*, 140).

h) *Conclusión.*

Vemos reflejarse de nuevo en el adverbio una gran parte de los fenómenos psico-estilísticos que vimos en el adjetivo. Se puede decir sin exagerar que Eça recrea el adverbio de modo en tanto que ingrediente literario, ensanchándole los horizontes expresivos, dándole unas posibilidades estéticas, que estaban latentes pero no operantes, hasta que él las descubrió y las hizo actuar. La lengua portuguesa moderna le debe el haber dado a este elemento idiomático una paridad casi absoluta con el adjetivo, enriqueciendo de esta manera las potencialidades artísticas del idioma (1). A base de substituciones cambios y desviaciones semasiológicas, «tanto creando formas de lenguaje, como devorándolas o superándolas» (2), Eça consigue comunicar al adverbio una nueva vida, abrirle — como al adjetivo — una nueva era en la literatura lusitana (3).

---

(1) La absoluta equivalencia que para él tenían ambas categorías se evidencia en el hecho de que a menudo las sitúa y las liga en la frase como si tuviesen una función idéntica: «...depois, *calado* e *secamente*, foi servindo em rôda o café.» (*OM*, I, 292). Esta construcción le permite además destacar el adverbio, por la sorpresa que causa la unión de elementos sintácticamente dispares.

(2) Karl Vossler, «Las formas gramaticales y psicológicas del lenguaje», *Filosofía del Lenguaje*, pág. 174.

(3) Del carácter revolucionario de las innovaciones de Eça nos hablan elocuentemente las reacciones de sus coetáneos. Camilo en la «Advertência» que precede a la 2.ª ed. de *Eusébio Macário* [1879] — paredia de los procesos realistas de Eça — alude con malevolencia a la «adjectivação de carta estrangeira» y acusa a la novela queirociana de querer destruir la sociedad «a pontapés de estilo» para reedificarla después «com adjetivos pomposos y *adverbios rutilantes*».

5) EL VERBO

Llegamos al componente fundamental de la frase, el factor de más difícil manejo; con el que más fácilmente se cae en la banalidad. Este utensilio verbal es, para muchos escritores, como dice Lanson, un mero eslabón conectivo de carácter abstracto entre el nombre y el adjetivo (1). El esfuerzo del escritor artista será, pues, huir de las construcciones estereotipadas convencionalizadas y empedernidas por el uso constante de la, lengua escrita común y de la retórica académica, y lanzarse en busca de una relación del verbo con su complemento que sea a la vez vigorosamente expresiva y de color personal.

El verbo, sin embargo, no ofrece la maleabilidad del adjetivo o del adverbio. Estos permiten un uso dual, simultáneamente moral y físico, en virtud del cual pueden evocar conceptos subjectivos, múltiples, sin dejar por eso de describir aspectos de las cosas. El verbo, como el substantivo, ofrece la tajante alternativa de sus dos sentidos, propio o figurado, y el escritor tiene que escojer entre uno u otro.

Aunque, como hemos visto hasta ahora, el adjetivo fué para Eça el vehículo primordial de la carga significativa y estética de la frase, el verbo, no obstante, tiene en ella un papel de capital importancia. No sólo no lo consideraba un simple vínculo de unión, neutro y auxiliar, sino que con él realizó numerosas experimentaciones, e incorporó a su idioma cuantos avances expresivos se habían llevado a cabo con este elemento lingüístico en la literatura francesa de la época.

En sus primeros escritos, la mano aún insegura en cuanto a los otros medios, le lleva a adjudicarle un papel desproporcio-

---

(1) «Il n'est, souvent, qu'une sort de crochet qui sert à unir les termes pittoresques ou poétiques, un lieu grammatical de valeur tout abstraite entre des substantifs et des adjectifs où sont contenus tout le réel et tout le sensible du style.» *L'Art de la Prose*, pág. 259.

nado. La vaguedad abstracta de nombre y adjetivo le fuerza a dar al contenido significativo del verbo una concreción física muy precisa, a fin de visualizar las representaciones. La violencia, el misterio y el horror fantástico que empapan de lirismo épico las páginas del comienzo, se encauzan en gran medida a través del verbo, cuyo uso en la mayor parte de los casos es esencialmente metafórico. Con él crea fracciones de imágenes, que se suceden en hilera, sin dar apenas tiempo al lector a concretarlas en la imaginación, pero que, quizá por eso mismo, son de una gran sugestividad, y ya dan indicio de una de las direcciones más ricas y principales que sabrá dar en el futuro a su empleo de este instrumento idiomático:

> «Quando saías de ao pé de mim, da tua cabana *ajoelhada* ao sol, encontravas-te só, entre os seres implacáveis — o mar que te *ladrava*, a vegetação espinosa que te *mordia*,...» (*PB*, 143)

Esos verbos evocan acciones sólo realizables por formas muy precisas, y esas imágenes, al superponerse a los objetos a los que esas acciones se atribuyen, les dan una corporeidad extraña e indecisa, que hace fantástica toda la realidad sensible descrita.

Más tarde, según avanza en su dominio de los otros componentes de la frase, y el adjetivo pasa a primer plano de su instrumental estilístico, el verbo va domando esta exhuberancia expresiva y ciñendo su función y jerarquía a la totalidad significativa del conjunto. Sin embargo, quedará siempre actuando como elemento importantísimo de enriquecimiento evocativo, colaborando, completando las representaciones provocadas por otros elementos, y ocasionalmente sirviendo de centro de irradiación expresional.

a) *La permutación expresiva de los verbos comunes.*

Eça trata por todos los medios de huir de las formas de expresión embotadas por el uso escrito común. Quiere esquivar los modos de decir ya gramaticalizados, para substituirlos por otros de fuerte tonalidad personal, acusadamente individuales. El verbo es elemento muy principalmente afectado por estas permutaciones. En particular ciertas clases de verbos. Por ejemplo, rehuye casi siempre el empleo de construcciones objetivas, comunes, cuando se trata de representar la conducta exterior, física, del ser humano. Nunca dirá «fazer um gesto». «Fazer» aparecerá sistemáticamente reemplazado por otros verbos, también comunes — no desea alejarse de la lengua hablada — pero no habituales en ese tipo de construcción. Estos verbos generalmente tienen un sentido acentuadamente físico, lo cual hace pintoresca y subjetiva la expresión, sin quitarle naturalidad:

> «Maurício **atirou** *um gesto* desdenhoso e largo, que sacudia um mundo.» (*CS*, 124)
>
> «**Lançamos** *os nossos gestos* até as nuvens.» *NC*, 201)
>
> «André... **ondeou** *um gesto* desconsolado e lânguido.» (*ICR*, 162) (1).

De la misma manera le vemos transponer en expresivas perífrasis los verbos más comunes del lenguaje com *olhar*:

> «...um slavo, de guedelha sórdida, que **atirava** *olhos* medonhos para o decote da pobre Condessa de Arche...» (*CS*, 125)

(1) «Estacou diante de Jacinto... **atirando** *um gesto* para o patamar...» *C S*, 136; «o meu Príncipe **lançou** *um gesto* tão vencido...» *Ibid.*, 139; etc..

El mismo sentido tiene el desdoblamiento perifrástico de algunos de estos verbos, que son substituidos por el auxiliar y el correlato nominal correspondiente (en vez de *sorriu* = *teve um sorriso*) giro común a los escritores impresionistas, y que Flaubert parece haber puesto de moda (1):

> «Então Silvério teve *um brado* de terror:» (*CS*, 271)
> «Teve *um gesto*, como desdenhando essas misérias.» (*OM*, I, 321)

Con estas permutas Eça logra una expresión no comun, una cierta plenitud oratoria y la satisfación de su tendencia impresionista, que le inclina a ver los sujetos más como localización de los fenómenos, que como agentes de ellos.

Pero donde esta repugnancia hacia las formas idiomáticas empalidecidas por el uso constante se manifiesta con mayor fuerza es en lo que toca a los verbos de elocución: *dizer*, *exclamar*, *responder*, etc. A lo largo de toda su obra, Eça les declara una guerra sin cuartel, y recurre a todos los posibles procedimientos para suprimirlos de su relato. Rara vez nadie *dize* o *responde* nada en la obra de Eça (2). Las soluciones para abolir eso detestados y persistentes verbos son variadas. Una es la supresión pura y simple, en abrupto paso del relato al monólogo o al diálogo:

> «Mas era então a poeira, suja e acre, rolada em bafos mornos, que o enfurecia: — Oh este pó da cidade!» (*CS*, 110)

---

(1) Vid. M. Burns, *La langue d'Alphonse Daudet*, págs. 297 et seq., y M. Cressot, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, pág. 43.

(2) Esta tendencia, que se generalizó después, se ha llevado a extremos en la literatura de nuestra época. Como divertidas e ingeniosas sátiras sobre la exageración de ese proceso estilístico en francés y en inglés vid. Abel Hermant, *Chroniques de Lancelot du «Temps»*, págs. 568-569 y Stephen Leacock, «My particular aversions», *The American Bookman*, New York, 1944, Winter, I, 1, págs. 39-40.

> «Gonçalo sorria, do canto do divan onde se acomodara, entre uma pilha de camisas de côr e outra de ceroulas com monograma flamante: — E então Andrésinho, tudo arranjado, hein?» (*ICR*, 161)

Muy frecuentemente la supresión del verbo viene indicada por la presencia de la conjunción ilativa en el comienzo de la frase — que sirve de puente para la elipsis:

> «E o Diabo, cortês: Não era Maricocas, era Isis.» (*Rel.*, 93)
> «Êle saboreou o venerando papel. E entusiasmado: — Dou quinze tostões pelo frasquinho!» (*Rel.*, 314).

Pero el recurso más abundante y variado consiste en llenar el vacío creado por la supresión del elemento habitual, combinando el procedimiento anterior con la consignación de actos gestos o ademanes del personaje. En lugar del verbo de dicción aparecen verbos de acción sirviendo de introductores del diálogo. Por este procedimiento no sólo se consigue evitar el monótono vaivén del *êle disse*, *ela respondeu*, *êle exclamou*, etc. sino que la expresión cobra novedad, riqueza y concisión. Cuando Eça comienza a practicarlo este recurso era de una gran audacia estilística:

> «Julião *sorveu o fundo da chávena*, e *colocando-a devagar no pires*, *lambendo os beiços:*
> — E para imprimir?
> — Na «Voz Popular», com tarjeta preta.
> Julião *coçou convulsivamente a caspa*, e *erguendo-se:*
> — Está muito bom. Muito bom, Conselheiro!
> E Acácio *procurando o trôco para o moço:*
> — Creio que está digno de ela e de mim!» (*OPB*, 530)

«O Rabecaz *arregalou os olhos:* — Victor Hugo!» (ap., 82)

«Depois, *muito sério, com as veias entumecidas na vastíssima fronte:* — Tem atestado?» (*Rel.*, 314) (1)

Por estos procedimientos y el amplio uso que en la narración hizo Eça del llamado «estilo indirecto libre» — del que nos ocuparemos más adelante — consigue reducir a un mínimum los tan odiados verbos de elocución. El resultado fué una nueva técnica del diálogo, mucho más fluída y rica, que había de ser ampliamente imitada en toda la novelística portuguesa y brasileña posterior. (2)

Pero incluso cuando usa los raíles convencionales del diálogo, busca siempre maneras de personalizar su expresión, sorteando los mencionados verbos de dicción por medio de variados subterfugios. Esta es la razón de que sus personajes manifiesten esa curiosa tendencia a producirse oralmente de manera semi-animal. La locución normal deja paso, con una extraordinaria frecuencia, a toda una serie de formas de expresión inarticulada. *Uivar, ganir, rosnar rugir, bramir*, etc. son maneras habituales de manifestarse el ser humano en la narración queirociana; así como *roncar, gemir*, etc.:

---

(1) La prueba de la novedad del proceso está en que Camilo Castelo Branco — que usaba, como los demás, los verbos elocutivos en la técnica del diálogo — cuando empieza a publicar sus parodias de la novela queirociana es este uno de los rasgos de estilo que remeda: «E *veemente, erguido, solene, batendo na testa:* — Você sabe que mais, abade?» (*Eusébio Macário* [1879], Pôrto, Chardron, s. a., pág. 51).

(2) Este proceso estilístico ha pasado a ser retórica, común y habitual hasta en los niveles más bajos de toda la literatura contemporánea. Cf.: « — Avez vous bien déjeuné? — *s'approche* M. Sa... — Très bien, trs bien, — *lève la tête* Mme. Ploume» A. Hermant, *Op. cit.*; «'No — *she shrugged* — — I don't care for gin' — You don't. — *he half-leaped into the air* — Well I do.» — S. Leacock, *Op. cit.* pág. 40,

«A tia Patrocínio *uivou* de furor: — Olha que conversa...» (*Rel.*, 25)

«...o sacristão *bramiu* um 'Requiem' tremendo.» (*CPA*, 596)

«...um mostrengo de slavo... que *grunhia* com o dedo espetado: Busquemos a luz... no pó da terra!» (*CS*, 125)

«Emende a menina! — *mugiu* o cônego de dedo em riste para Amélia.» (*CPA*, 358).

«O visconde Reinaldo, que batia os pés nas lages, *rosnou* de dentro da sua pelica:...» (*OPB*, 529)

«...Um moço muito ruivo... sacudia os braços muito curtos como asas e *gania*: 'Delicioso'!» (*CS*, 74)

«...as mulheres sumidas na sombra dos seus negros lenços *gemiam* 'amens' agudos...» (*Ibid.*, 235) (1)

Este tipo de substitución satisface además su gusto por lo deformado y caricatural; la sugerencia de animalidad contenida en esos verbos se comunica cómicamente a los personajes a quienes se adscriben. Eça aplica con gran amplitud esta técnica de evocación zoomórfica en su descripción del ser humano. Además, el efecto de muchos de estos verbos viene apoyado en el uso neológico a que los somete. Siendo la mayor parte intransitivos, actúan transitivamente.

Y ya por esta pendiente permutativa, cualquier verbo de exteriorización emocional o física, y cuando no, transposiciones metafóricas de toda clase sirven para soslayar com intenso pintoresquismo la opacidad de esos habituales y aborrecidos comodines del diálogo:

---

(1) «Um indivíduo barrigudo... e com voz de trombone *roncou* para dentro: — Um sujeito que o procura snr. Venâncio!» (*Cap.*, 165); «Economias! — *rouquejou*.» (*Far.*, I, 57);etc..

«— E vive gente aqui? — *suspirou.*
— Na estrumeira! — *ecoou* Rabecaz.» (*Cap.*, 81)
«E cruzando formidàvelmente os braços *atirou-lhe esta interrogação:* — Quais são as suas idéias a respeito da família?» (*Cap.*, 61)
«Então o Negrão, mostrando os dentes famintos *babujou* esta coisa vilíssima: — Resta saber cavalheiros de quê relíquia se trata!» (*Rel.*, 306)
«Os vitupérios que o outro *rugira,* este *lagrimejou-os,*» (*CA*, 188)

En busca de la expresión coloreada y sugestiva Eça va acentuando el carácter metafórico del verbo, a lo largo de su obra. Este enriquecimento imaginativo llega a hacerse sistemático, y hasta cierto punto excesivo, retórico, en las obras del final. La substitución verbal pintoresca pasa entonces a ser un rasgo de estilo muy acusado:

«*Saboreou* o papel venerando...» (*Rel.*, 314)
«Madame de Oriol *apagou* o riso, toda séria...» (*CS*, 61)
«O Grilo *desenterrava* já dos armários os candelabros abandonados.» (*CS*, 65)
«*Mordia* um sorriso...» (*OM*, I, 415)
«*Sorveu* outro riso...» (*Cap.*, 290) (1)

En algunos de estos ejemplos vemos aparecer de nuevo a través del verbo una nota ya repetida y que constituye, como vamos viendo, un rasgo cardinal de su prosa: La fusión de elementos materiales y morales — que responde indudablemente

(1) «...aproximou-se do da Maia, *banhado* num sorriso...» *OM*, I, 202; etc..

a unas profundas raíces psicológicas. Este tipo de relación es el que aparece con frecuencia ligando al verbo con su complemento, en una asociación en la que, naturalmente, en virtud de ese cruce hay una imagen en germen:

«Como toda princesa alemã do século XVIII, *manuseara* a sua Metafísica...» (*NC*, 405)
«...*escoou* as gotas, uma hora cheia de eternidade.» (*CS*, 174)
«E *rebuçando-se* todo num mistério de Estado, declarou: — Cousas da alta política, meu caro senhor.» (*CPA*, 202)
«É um bárbaro, *besuntado* com literatura do século XVIII...» (*CS*, 63)
«...um tédio lento, ia *pesando* outra vez...» (*OM*, I, 428)
«...um silêncio *caía* do céu rutilante.» (*Rel.*, 178)
«...o meu digno nome assim *embrulhado* num bocejo...» (*CS*, 108) (1)

No nos extraña tampoco encontrar en el verbo una amplia manifestación del placer hiperbólico, del gusto por el exceso en el trazo. La tendencia a que la expresión sobrepase a la realidad es una nota psicológica innata de Eça — y a ella se entrega sin reservas:

«A massa bojuda do Pimenta *rebolou* para mim com amizade.» (*CS*, 182)
«Uma formidável moça de enormes peitos, entrou *esmagando* o soalho.» (*Ibid.*, 198)
«Depois vestia-se com cuidado, *encharcava-se* de colónia.» (*Cap.*, 282)

(1) «Dos lábios do Cavaleiro *escorregava* um sorriso...» (*ICF*, 185); «...invectivas *retumbadas* pontualmente...» (*CS*, 118); etc..

«E, com um suspiro, *atroou* o 'Hotel de Josafat'.» (*Rel.*, 277)

Utilizando otra forma del cruce de lo abstracto y lo concreto consigue Eça prestar nuevo relieve a los verbos más chatos del idioma. El procedimiento consistirá en hacer depender del verbo dos elementos de naturaleza dispar, generalmente uno concreto o físico, y otro de índole moral. En un sentido muy amplio, este recurso cae dentro de lo que la antigua retórica conocía bajo el nombre de *zeugma*. Eça prodiga esta construcción que era inédita en la moderna literatura portuguesa, enriqueciéndola con originales variaciones y transformándola en un rasgo acusadamente personal de su estilo. Además de su ingeniosa novedad, este recurso, le ofrecía otros importantes atractivos: se prestaba fácilmente a darle un contenido irónico o pintoresco, y permitía una gran parquedad de medios de expresión — preocupación primordial de Eça. Valiéndose de este proceso logra comunicar una inusitada personalidad estilística a los verbos más comunes y grises del idioma. *Ser* y *estar* por exemplo, pasan a actuar como focos de brillante irradiación en la frase:

«Ele contou-me a sua sombria história, desafivelando a minha maleta. **Era** *de Trancóso* e *desgraçado.*» (*Rel.*, 77)

«E alí **estava** no 'Hotel das Pirámides', *moço de bagagens* e *triste.*» (*Rel.*, 78)

En ambos ejemplos el verbo conviene a sus dos predicados, pero en sentidos distintos. Al unirse con los dos al mismo tiempo, se ve forzado a actuar con un doble significado (origen y situación moral, en el primer caso; profesion y estado de ánimo, en el segundo). Esta duplicidad de acción que hace al verbo predicar simultáneamente — y dentro de una aparente legitimidad gramatical —, cosas pertenecientes a categorías lógicas distintas, causa sorpresa y atrae la atención hacia la palabra donde reside el conflicto, hacia el punto de confluencia de esos dos conceptos disimilares. El verbo pasa entonces al primer plano de la expresion.

Con verbos de significado más activo, de movimiento físico, la concordancia real de éstos es sólamente con el complemento de carácter concreto. Pero la presencia del objeto de índole moral obliga al verbo a desdoblarse en un sentido figurado para poder ligarse significativamente con él. Este desdoblamiento semántico es frecuentemente de una gran audacia y no sería aceptable sin la presencia del elemento material que facilita y sanciona lógicamente esa súbita metaforización del sentido del verbo:

«...e não mais as verei, certas mangas de sêda preta agitarem-se com um 'frou-frou' lascivo, a **passar-me** a *mostarda* e a *paixão.*» (*Cor.*, 30)

«E eu, sorrindo enrolando o cigarro, pensava nesse outro embrulho de rendas e laços **cheirando** a *violeta* e a *amor.*» (*Rel.*, 140)

«...uma madrugada eles se sentem esfalfados de tanto berro e tanto encontrão, e recolhem a casa para **mudar** de *roupa* e de *entusiasmo.*» (*CFB*, 214)

«...habitar... dentro duma casa que não pareça, como as nossas, uma boceta **forrada** de *veludo* e de *micróbios.*» (*NC*, 235) (1)

---

(1) «Então, estonteado, desesperado, Buloz, um dia foi **contar** tudo à sua *mulher* e à sua *revista.*» (*EP*, 89); etc.. El proceso que venimos estudiando aparece tempranamente en la obra de Eça, aunque al principio con timidez aún, sin desarrollar (Cf. «**Era** *loquaz e atéu.*» *Egi.*, 124). En su origen quizás proceda de la influencia de los clásicos latinos (v. gr. Tácito) en los que es bastante frecuente. Sin embargo, nos inclinamos a creer la

«Procurei em redor con a pálpebra meio cerrada alguma coisa cara a **comprar** — *jóia de raínha* ou *consciência de estadista*.» (*Man.*, 39)

Una variación más atrevida que Eça gusta de introducir en esta construcción es colocar al lado del verbo el elemento moral, que no es espontáneamente congruente con él, y alejar el objeto material, con el que concierta. Esta disposición da al verbo una personalidad expresiva aún más vigorosa. El salto semasiológico a que se ve obligado éste para ajustarse al complemento abstracto es ahora más abrupto pues no viene suavizado. La atracción del lector es atraída con mayor fuerza, por la sorpresa:

«Lá ao fundo, junto aos degraus do tablado, ia um tumulto de abraços, de comprimentos, em tôrno de Rufino, que **reluzia** todo de *orgulho* e *suor*.» (*OM*, II, 324)

«...depois, junto a colina de Gibeah onde outrora no seu jardim, entre o loiro e o cipreste, David tangia arpa olhando Sião — todo se **vestiu** de *serenidade* e de *azul*.» (*Rel.*, 262)

influencia mas fuerte le venga de su lectura de Cervantes, con el que tiene una afinidad esencial de temperamento y de vision dual (realidad-ideal). Hatzfeld (Op. cit., págs. 53-62) ha estudiado sagazmente esta manifestación psico-estilística en el *Quijote*, bajo la rúbrica «Congruencia de lo incongruente» tomada de Dibelius. Estas fórmulas expresivas responden de un lado al mecanismo del conceptismo español, y de otro al del humorismo inglés. El fenómeno en Eça supera, con mucho, en cantidad y en atrevimiento al cervantino. No deja de hallarse en autores contemporáneos de nuestro novelista, si bien con un carácter ocasional (Cf. «Marcela **amou-me** durante *quinze meses* e *onze contos de réis*». Machado de Assís, *Memórias póstumas de Braz Cubas*, [1880]. Río, 1938, pág. 74; «Le Duc d'Anjou partit enfiõ, tout **chargé** d'*argent* et de *maledictions*.» Michelet, *Histoire de France*, vol. v, pág. 86. (En Michelet es bastante frecuente y pudo influir a Eça, que desde su juventud fué un grande admirador del historiador francés.)

«...tinham planeado descer em massas densas sobre a 'Comédie Française', uns para apupar o reinado do Terror e aclamar Sardou que o denegria, os outros para victoriar Robespierre e **quebrar** *Sardou* e *os bancos*.» (*CFB*, 153) (1)

«...vós, homens de letras, **esticados** nas *gravatas* e nas *ideias* que tôda a Europa **usa**...» (*CFM*, 98)

En este último ejemplo Eça añade una mayor compleydad al proceso dándole un doble efecto, al duplicar el elemento verbal al que los sustantivos están referidos. De un lado estos se relacionan con un participio («hombres de letras, *estirados* en las *corbatas* y las *ideas*...») y del otro de un verbo («...*corbatas* e *ideas* que toda Europa *usa*).

Y explorando todas las posibles desarrollos de este recurso no deja de duplicar también el sujeto, con lo cual de hecho logra producir frases siamesas, con el verbo como vínculo y núcleo sémico común:

«Não se queria separar do seu *Confesor*, nem do seu *Médico*, que tão bem lhe **compreendiam** os *escrúpulos* e a *asma*.» *CS*, 9.

Vemos por todo lo anterior la eficacia que esta estratagema idiomática tiene para revestir de novedad y realzar los verbos más manoseados. Sometidos a esa acción ambivalente, directa y figurada, cobran un fresco poder sugestivo, que es al mismo tiempo familiar e inédito. De un viejo recurso retórico Eça extrae una nueva expresividad, personalísima, llena de terso humor, clara, que estimula la sensibilidad y el espíritu, por ser un juego intelectual, de conceptos, al que nos convida.

(1) «...o espanhol, num rasgo imenso, **atira** ao ar, caramba!, a *alma* e o *sombrero*...» *CBP*, 166: etc..

Y a través de ese juego, logra el escritor su amada conciliación de antitesis.

b) *El empleo de los tiempos. La hipertrofia del imperfecto.*

El uso de los tiempos verbales es el indicador más sensible de la particular manera de ver y sentir — diríamos de «pensar» — los fenómenos de la realidad. Pero en esto, como en tantos otros aspectos psico-idiomáticos, las influencias de grupo, la orientación artística de minorías literarias, es un factor que determina y condiciona en gran medida la actitud creativa individual, dándole una atmósfera común de época, dentro de la cual ha de manifestarse la personalidad de cada escritor.

Es bien conocida la supremacía que el imperfecto alcanza en el estilo de los escritores franceses del último tercio del siglo XIX (1). Flaubert, Zola, los naturalistas y los impresionistas todos, coinciden en ensancharle los cauces estéticos. Eça, que comparte esas actitudes artísticas, incorpora a la lengua portuguesa, con gran energía, esta vitalización del imperfecto. Saca este tiempo de sus empleos tradicionales de «fondo de tela» de aspecto del pasado, para darle nueva virtud, transformándolo en un elemento fundamental de la narración, al cual se confían funciones motoras, que generalmente estaban reservadas al pretérito. Parte por influencia de sus autores preferidos, parte por profundas tendencias ingénitas. Eça percibe la realidad de los fenómenos con el estatismo fluyente y

(1) «...el empleo del imperfecto en el francés literario se ha propagado casi en la misma medida y con el mismo ritmo con que se ha ido acentuando el elemento naturalista en poesía y el histórico-cultural en la historiografía.» K. Vossler, *Filosofía del Lenguage*, pág. 68; «L'usage des romanciers naturalistes a conféré une valeur artistique à l'imperfect de l'indicative. Ils l'ont constamment substitué aux autres temps du passé et au present...» G. Lanson, *Op. cit.*, pág. 266.

continuo de un cuadro. Ve — como todos los impresionistas — pictóricamente; y percibe los hechos en estado de duración, en un constante y permanente «devenir». Por esto hace del imperfecto su tiempo básico, y lo emplea en la narración de una manera continuada. Este imperfecto está relacionado, en un principio, con el concepto esencial de la novela 'realista' que él estaba tratando de implantar en Portugal, la cual pretendía expresar la substancia y la continuidad misma de la vida. En su primer ensayo novelesco, «A Morte de Jesús», ya hallamos este absoluto predominio del imperfecto, que contribuía a dar a su prosa, a los ojos de sus contemporáneos, un carácter peregrino:

> «...os doutores, os fariséus **acordavam; era** já manhã azul; tôdos se **erguiam,** calados, fatigados, sombrios, hostís; **aconchegavam-se** nos mantos lívidos, tomados do frio; **procuravam** os cintos das túnicas, **amarravam** as franjas, **apanhavam, limpavam,** as láminas da lei; **sacudiam-se,** penetrados de orvalho. **Queriam** água clara, fria; os escravos **traziam** largas conchas de jaspe; **bebiam,** mergulhando a cabeça, **enchiam** as taças; alguns **iam** estirar-se, de rastos, junto de um regato, e **bebiam** com a cabeça entre as hervas. Simeão, absorto, sonolento, **bocejava:**» (*PB*, 217)

En las obras realistas, la madurez del escritor le ha enseñado a evitar esta sensación de exceso y monotonía. Allí, los usos del imperfecto se enriquecen, se avaloran y se sutilizan por hábiles contrastes con el pretérito, en los que obtiene bien calculadas disonancias. La necesidad del uso del estilo directo sirve también para equilibrar agradablemente el empleo de los tiempos. Sin embargo, en las obras de imaginación de la última época *(Con., UP)*, o en sus reconstrucciones del pasado (*Rel. ICR,, CFM*), vuelve el imperfecto a mostrar una gran prepon-

derancia y a apoderarse casi totalmente del primer plano de la narración. La razón, a nuestro parecer, es que, igual que en «A Morte de Jesús», Eça está concibiendo, está viendo, la realidad artística de su relato a través de representaciones plásticas: cuadros, grabados, miniados, frisos, etc., y trata de comunicarla preservando esa sensación de arte, sugiriendo la impresión de unas acciones en perpetua realización, de unas actitudes continuadas, que fluyen de unos actos instantáneos, sorprendidos y paralizados en estado flagrante. Esta intención es particularmente evidente en las «Lendas de Santos», donde nos ofrece una Edad Media vista artísticamente a través de la pintura primitiva. El deseo de transmitir al lector, por medios literarios, la sensación visual de esa experiencia estético-cultural, el deseo de hacer retablo, le conduce de lleno al imperfecto — tiempo que detiene y eternaliza la narración y los fenómenos de ella, creando una serie de estampas en estado, durativo. Lo interminado de las acciones suscita una impresión de intemporalidad, de constante deslizarse de las cosas, en un tiempo psico-estético:

> «De noite, por tôdas as partes **luziam** os olhos dos lobos, esfaimados também, correndo a roer os cadáveres. Negros bandos de abutres **torneavam** no ar.
> E a dor de Cristovam **era** tão grande que **erguia** os braços ao céu, e **gritava** pelo Senhor. Êle de certo não **escutava**. À porta das ermidas, debalde o povo *se* **apinhava**, implorando misericórdia: os santos não **desciam** dos seus altares: as relíquias dos mártires **pareciam** ter perdido a fôrça: e desiludida do céu, essa gente **apedrejava** os sacrários.» (*UP*, 114)

El propósito de plasmar actitudes o fenómenos, haciéndolos proyectarse indefinidamente, no en estado de inmovilidad, sino de duración dinámica, se hace aún más claro, cuando

el imperfecto aparece expresando gestos o actos momentáneos que «hacen cuadro», y que Eça usa como centro de interés plástico de una representación:

> «Peregrinos correram, ergueram os bastões; e as mulheres **saíam** das tendas, pálidas, apertando os filhos ao colo. O homem **fazia** tremer a espada no ar, todo êle **tremía** também.» (*Rel.*, 256)

El efecto se hace todavía más eficaz cuando se subraya el imperfecto por un contraste abrupto con el pretérito. La ruptura o disonancia causada por el paso brusco de uno o otro acentúa el carácter durativo, interminado, del imperfecto:

> «Um murmúrio de enlêvo *correu* entre a multidão maravilhada pelo dôce milagre. E o Essénio **exclamava**, com os braços no ar: — Assim foi a caridade do Rabí!...» (*Rel.*, 210)

> «*Atraiu-a* a si então, sùbitamente, *beijou-lhe* os lábios; ela teve um soluçozinho, *abandonou-se-lhe* entre os braços, toda fraca, toda lânguida.
> — Oh, filha! — **murmurava** o escrevente.» (*CPA*, 218)

> «...ainda *avistou* através da ramaria leve, entre as sebes de buxo, o penteado branco, os fartos cabelos caídos, reluzindo no sol como uma cascata de azeviche. Depois o negro brilho, as claras rendas, **desapareciam** sob os loureiros da rua...» (*ICR*, 86)

En estos tres ejemplos percibimos agudamente, el efecto producido por el buscado desajuste gramatical del imperfecto. Esas tres impresiones se fijan, persisten, se mantienen en nuestra imaginación; y su momentaneidad adquiere una segunda representacion, perdurativa, subjetiva — que es justamente lo que Eça se propone.

c) *El estilo indirecto libre.*

Uno de los empleos principales del imperfecto en la prosa queirociana es el relacionado con el llamdo «estilo indirecto libre» o «estilo vivido» (1). De uso corriente en las lenguas modernas de Europa — y hoy ya ampliamente estudiado — se generaliza en el periodo realista, a partir de Flaubert (2), que lo transforma en un proceso de técnica narrativa de capital importancia. Zola abusa de él y lo emplea de una manera obsesiva, y con él todos sus seguidores. En la literatura inglesa es un recurso conocido, que se halla con abundancia desde Walter Scott hasta Oscar Wilde, pasando por Jane Austen, Thackeray etc.. En la prosa portuguesa es Eça de Queiroz el primero que lo usa con conciencia estilística. En todas sus novelas y relatos lo hallamos, constantemente, debido a las indudable influencias de sus modelos extranjeros — entre las cuales la de Flaubert fué la más definitiva. Al dar carta de ciudadanía lusitana a este arbitrio idiomático, le presta toda una serie de ricas variaciones, combinándolo en fórmulas de gran expresividad con el discurso directo y el indirecto. Un estudio detenido de todas ellas ocuparía un lugar aquí del que carecemos. Por lo tanto sólo dedicaremos atención a las más destacadas y caracterizantes.

En toda su obra novelesca, desde el comienzo, lo hallamos constantemente, ya en el diálogo, ya en el monólogo mental,

---

(1) «...le style indirecte libre est une forme intermédiaire rappelant a la fois les deux autres types de reproduction: il permet de conserver les exclamations, les intonations, et en général les procédés expressifs propres au direct; la syntaxe des propositions est indépendante, pas de verbe introducteur transitif; comme l'indirect subordonné, l'indirect libre transpose les temps et le pronoms personnels: «Jeanne se répandait en plaintes améres: personne ne pensait à elle; hélas! elle mourait abandonnée de tous». Marguerite Lips, *Le Style Indirect Libre*, Paris, Payot, 1916, pág. 51. Vid. también: Ch. Bally, «Style indirect libre», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Heidelberg, IV, 1912.

(2) Vid. A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, págs. 228-232.

como medio favorito de hacernos oír hablar y pensar a sus personajes. Este tipo de discurso tenía forzosamente que ejercer un fuerte atractivo sobre Eça: en primer lugar le permitía libertar la frase de los odiados verbos «declarandi» y de la correspondiente conjunción completiva («disse:» o «disse que...»); en segundo, lugar, aproximaba su expresión literaria a los procesos de la lengua hablada; y en tercero, lograba impersonalizar su relato disimulándose detrás de sus personajes, dándoles una aparente autonomía — lo cual satisfacía su realismo — al mismo tiempo que, sutilmente, se confundía en un mismo movimiento con personaje y lector, sumergiéndose dentro de aquél e identificándose con él para dirigirse a éste — con lo cual daba salida a sus tendencias impresionistas. El lector no sabe si es el autor o el personaje el que habla: la imaginación tiene libre juego; y disfruta de la sensación de oír expresarse a ambos a la vez:

> «O padre Amaro esclareceu-a, com bondade. O inimigo **tinha** muitas maneiras, mas a habitual **era** esta: fazia descarrilar um trem de modo que **morressem** passageiros, e como essas almas não **estavam** preparadas para a Extrema-Unção, o demónio alí mesmo, **zás, apoderava-se** delas!» (*CPA*, 385).

> «Um pouco antes das nove horas uma carruagem parou à porta. Era D. Felicidade. **Abafara** todo o dia! E à noite nem uma aragem! Até **tinha mandado** buscar uma carruagem descoberta, que num coupé, **credo, morria-se!** (*OPB*, 99)

> «Já êle atirara a carteira para o bôlso... E nós, **seus caros senhores,** não **tinhamos** senão a encaixotar as roupas, as mobílias, as preciosidades! Êle **mandaría** as suas carroças buscar os caixotes, a que **poria,** em letra grossa, com grossa tinta, o endereço.» (*CS*, 160)

La continuidad lógica y gramatical se rompe. El imperfecto toma el lugar del presente, el condicional el del futuro, y el pluscuamperfecto el del perfecto compuesto. Paralelamente, los pronombres tienen que trasponerse también. Y la construcción adquiere, acentuadamente, el ritmo y los movimientos, los cortes y la carga afectiva de la lengua oral, llegándose a la inserción de interjecciones, y vocativos transpuestos, cosa imposible en el estilo indirecto (*zás!* y *credo!*, *seus* [meus] *caros senhores*, en los ejemplos que preceden).

Por medio del estilo indirecto libre logra Eça descargar y quitar monotonía al paralelismo del diálogo, así como hacer más ligeros y amenos los monólogos mentales — tan peligrosamente largos y abundantes en las novelas de escuela realista.

En el diálogo practica con gran frecuencia la alternancia del discurso directo con el indirecto libre, sin transición:

> «— Onde está v. exc.ª alojado snr. Brito?
> **Pelo amor de Deus!** Que não se **incomodasse!** Estava no Hotel Central.» (*OPB*, 124)

O bien ligándolos por medio del indirecto:

> «— Estás típico Alencar! Estás a preceito para a gravura e para a estátua!
> O poeta sorria, passando os dedos com complacência pelos longos bigodes românticos, que a edade embranquecera e o cigarro amarelara. **Que diabo,** algumas compensações **havia** de ter a velhice! ...E todo o caso o estômago não era máu e **conservava-se caramba, filhos,** um bocado de coração.» (*OM*, II, 455)

Pero las fórmulas más hábiles, donde muestra su maestría y dominio de este recurso, son aquéllas en que los tres estilos se van mezclando en transiciones rápidas, desarrollando ante el lector un movido cambio de planos, de puntos de vista, que da

a la narración un carácter cinematográfico, un dinamismo de cámara que cambia de lugar:

> «Repetia, fitando-a, tomando-lhe as mãos:
> — Não é verdade que estou velho?
> — Não muito — e os seus olhos humedeciam-se.
> **Ah! Estava, estava!** O que lhe **apetecia** agora era viver para ela, vir descansar nas doçuras da sua intimidade. Ela **era** a sua única família. — Fazia-se muito parente. — A família no fim de tudo é o que há de melhor ainda. Não te incomoda que eu fume?» (*OPB*, 169)

Pero donde Eça logra sus mayores efectos de disonancia verbal es en la inserción de brevísimos toques de discurso indirecto libre en un largo párrafo de relato en indirecto normal:

> «Um colega de Jorge, magrinho e janota, entrou então no camarote: parecia animado, e perguntou logo se não sabiam o grande escândalo...? **Não.** E o engenheiro, com gestos vivos das suas mãosinhas calçadas numas luvas esverdeadas, contou que a mulher do Palma, o deputado, **sabiam**, tinha fugido,» (*OPB*, 548)

El signo de interrogación, el adverbio de negación y el imperfecto rompen la continuidad lógica del discurso, creando un choque brusco y una superposición de representaciones. Hay tres saltos, o. quizá mejor, tres permeaciones del pensamiento y la expresión del personaje en el proceso de pensamiento del autor. Disonancia gramatical en la que Eça busca expresiva y pintoresca belleza.

Otra manera característica de producir la discordancia estética de los tiempos es deslizarse, dentro de una misma frase y sin transición de ninguna clase, del estilo indirecto libre al directo. El salto del imperfecto al presente da al lector la sensación de que pasa de oír a Eça imitar al personaje, remedando pinto-

rescamente su manera de hablar, a escuchar a este mismo. De nuevo un cambio de ángulo de observación, que presta al estilo una extraordinaria vivacidad:

> «Ora, êle **necessitava** ter com a pequena muitas e muitas conferências: para a experimentar, para conhecer as suas disposições, ver bem se *é* para a Solidão que ela *tem* geito, ou para a Penitência, ou para o serviço dos enfermos, ou para a Adoração Perpétua, ou para o ensino... **Enfim**, estudá-la por dentro e por fóra...» (*CPA*, 378)

Otro efecto paralelo lo consigue mezclando alternadamente el indirecto libre con el directo, pero sin cambio al presente. Simplemente introduce frases exclamativas, sin verbo, que sirven para producir el mismo choque:

> «Enfim os dois padres sairam acompanhados até à porta pelo senhor administrador, que, terminados os devêres públicos, reaparecia homem de sociedade. — Então por que não **tinha** o amigo Silvério **vindo** a casa da Baronesa de Via-Clara? **Houvera** um voltarete furibundo. O Peixoto **levara** dois codilhos. **Tinha dito** blasfémias medonhas!... **Criado de suas senhorias.** **Estimava** bem que tudo se **tivesse** armonizado. **Cuidado com o degrau... As ordens de suas senhorias...**» (*CPA*, 331)

La fusión entre el indirecto común y el libre se hace aún más indisociable cuando este último está representado sólamente por elementos vocativos: nombres o adjetivos:

> «O cocheiro bateu. E Luisa, sacudida por uma irritabilidade febril, insultava o Conselheiro, **o estafermo, o imbecil!**» (*OPB*, 230)

Otra de las formas originales que Eça da al discurso indirecto libre es su uso en frases parentéticas. La frase paren-

tética es típica de su estilo, y en esta combinación resulta particularmente feliz. Por medio de ella hace muy sensible para el lector la doble voz, de narrador y personaje. Tanto mas efectivamente, cuanto que la de éste nos llega de pronto, intercalada con gran fuerza evocativa en el cuerpo del relato, y como por sorpresa — efecto favorito de Eça:

> «...André Cavaleiro que recusara a sopa (**oh**, no verão nunca **comia** sopa!) dominava a mesa...» (*ICR*, 176)

La inversion del proceso es frecuente, e igualmente eficaz. La frase en paréntesis está en discurso directo, y el texto donde se inserta, en indirecto libre:

> «E **teimava. Ah, com certeza!** ainda que desertasse do seu partido (e que **importa** em hoste poderosa uma lança ferrugenta?) esses meses de Itália no inverno já os **sonhara**, já os **preparava**...» (*ICR*, 177)

Vemos pues, que el estilo «vivido» o indirecto libre es para Eça un recurso habitual y permanente. Con él da una extraordinaria movilidad expresiva a la narración e inyecta en su prosa un caudal vitalizador de elementos del hablar social, de donde esta forma de expresión procede. Es éste, quizás, uno de los contactos más estrechos de la lengua queirociana con la palabra viva. Por medio de estos esquemas motores, estos giros y disonancias lógicas, un estilo como el suyo, trabajadamente literario, da la impresión de la viveza emotiva y de la naturalidad de la expresión oral. Como Flaubert, como Zola, y como todos los naturalistas y realistas que los siguen, Eça remoza el idioma literario dando cabida en él a formas de la conversación — que chocaban con los hábitos convencionales de la literatura portuguesa coetánea.

Por medio de este recurso consigue hacer hablar, hacer pensar alto a sus personajes, darnos su vida interior en sus pro-

pias palabras y no en las del autor, sin abusar del diálogo directo. Una de sus extraordinarias cualidades de novelista es justamente ésta, comunicar vida a sus creaciones humanas dotándolas de una lengua propia. Lo que les falta frecuentemente de armazón psicológico, se compensa por ese poder evocativo y descriptivo que su habla les presta. Todos poseen su idioma, exclusivo, que los clasifica y los separa a unos de otros, y del autor, los define socialmente, los sitúa, haciéndonoslos ver, al oírlos.

A pesar de que la lengua literaria propia de Eça es, como decimos, materia elaboradamente artística, la introducción del movimiento oral en su estilo crea una sensación de familiaridad, y los cambios de tiempo, la ruptura de los planos lingüísticos y de las cadencias, aparte de ayudar a mantener la atención, crean una intimidad entre él y nosotros, que nos hace el efecto de oírlo hablar, lo mismo que a sus personajes. En eso reside, en gran parte al menos, ese encanto de la impresión de presencia psíquica de Eça, que su lectura produce, y al que ya hemos hecho referencia. De la fusión de exquisitez y refinamiento, de un lado, y de espontaneidad común — que no retrocederá ante las crudezas y vulgaridades del caló —, por otro, nace el genio de su idioma literario (1). El juego de contrastes a que somete esas dos vertientes lingüísticas, hace, a veces, sospechar un intento de ironización de su propio estilo.

d) *Otras disonancias expresivas del verbo.*

Como venimos viendo, la ruptura del orden lógico de los tiempos verbales es un recurso estilístico de primera categoría para Eça. En el cuerpo del relato, estos cambios bruscos le sirven frecuentemente para sugerir en el animo del lector la idea de que determinados hechos no están vistos por el autor sino por el

(1) «Le génie du style consiste à epouser certaines directions de la parole vivante pour les conduire à l'écrite.» A Thibaudet, *Op. cit.*, pág. 310.

personaje. Carácter también esencialmente impresionista. Al llegar a ciertos momentos de gran intensidad dramática, de la que el personaje participa, Eça, hábilmente, se inhibe, cambia el punto de vista, y por medio de uno de estos quiebros lógicos del verbo, nos identifica con aquél, haciéndonos presenciar con él los hechos, y compartir sus emociones. He aquí un pasaje del cuento «O difunto», en el que esto se manifiesta con gran evidencia, y con plena virtud dramática y descriptiva:

> «D. Rui *olhava* com olhos que faiscavam, tremendo de pasmo e de cólera. O homem *chegara* a escada: *destraçou* a capa, *assentou* o pé no degrau de corda! — 'Oh! la sobe, o maldito!' — *rugiu* D. Rui. O enforcado *subia*. Já a alta figura, que era a dêle, D. Rui, *estava* a meio da escada, toda negra contra a parede branca. *Parou!* ...Não! não *parara*: *subia, chegava,* — já sobre o rebordo da varanda *pousara* o joelho cauteloso. D. Rui *olhava,* desesperadamente, com os olhos, com a alma, com todo o seu sêr... Eis que, de repente, do quarto negro **surge** um negro vulto, uma furiosa voz **brada:** — 'vilão, vilão' — e uma lámina de adaga **faísca,** e **cai,** e outra vez **se ergue,** e **rebrilha,** e **se abate,** e ainda **refulge,** e ainda se **embebe!...** Como um fardo, do alto da escada, pesadamente, o enforcado **cai** sobre a terra mole. Vidraças, portadas do balcão logo se **fecham** com fragor. E não *houve* mais senão o silêncio. a serenidade macia, a lua muito alta e redonda no céu de verão» (*Con.,* 239)

Después de cruces y superposiciones temporales de pluscuamperfectos, imperfectos y pretéritos, que sirven una hábil combinación de discurso indirecto, directo y «vivido», de gran tensión, cuando llega el punto culminante, en que esa tensión se resuelve, el presente hace su aparición y todos los actos que se siguen

— con celeridad cinematográfica — vienen expresados en ese tiempo. Esos once presentes, — que, primero espaciados, se encabalgan después, en el instante de mayor intensidad, para separarse de nuevo, pasado ese momento — nos destacan esos acontecimientos con la impresionante vividez que para D. Rui tienen, subrayada admirablemente por el «*e*» de movimiento dinámico que liga los siete presentes centrales. Una vez acabados esos sucesos dramáticos, el autor los valoriza de nuevo por contraste, volviendo a llamar súbitamente la atención sobre sí mismo, como narrador, con la rápida reversión al pretérito — que además expresa el silencio y la serenidad del paisaje, inmutable, elemento permanente del cuadro.

En otras ocasiones el trastrueque de los tiempos busca trasmitir la sensación del tránsito mental del personaje, desde el mundo de la realidad al del ensueño y la imaginación. Las cosas imaginadas empiezan a parecer reales al abstraerse el sujeto del mundo circundante y sumergirse en el de la fantasía. Eça, en quien este proceso de ausentamiento momentáneo era sin duda frecuente, y para quien la quimera mental tenía una casi tangible realidad, sabe expresar ese transporte con gran eficacia. Por medio del salto alógico del verbo, por el cambio al presente, nos lleva, insensiblemente, a acompañar al personaje en la materialización de su visión interior, y a participar en ella:

> «*Servira-se* o lombo assado; e *houve* por sôbre os pratos, um recolhimento reverente a esta evocação da terra sagrada onde padeceu o Senhor. Eu *parecia-me* ver lá muito longe, na Arábia, ao fim de arquejantes dias de jornada, sôbre o dorso dum camêlo, um montão de ruinas em tôrno duma cruz; um rio sinistro **corre** ao lado entre oliveiras; o céu **arqueia-se** mudo e triste como a abóbada dum túmulo. Assim *devia* ser Jerusalem.» (*Rel.,* 62).

Como vemos el retorno a la realidad se indica por la vuelta al imperfecto narrativo. Un caso semejante tenemos en el ejemplo siguiente, donde el agente excitante de la evasión hacia el ensueño de la fantasía es la música:

> «Sebastião *começou* a tocar a malaguenha. Aquela melodía cálida, muito arrastada, *encantava-a*. *Parecia-lhe* estar em Málaga, ou em Granada, não sabia: *era* sob as laranjeiras, mil estrelinhas **luzem** a noite *é* quente, o ar **cheira** bem; por baixo dum lampeão suspenso a um ramo, um cantador sentado na tripeça mourisca **faz** gemer a guitarra; em redor as mulheres com os seus corpetes de veludilho encarnado **batem** as mãos em cadência: e ao largo dorme uma andaluza de romance e de zarzuela, quente e sensual, onde tudo são braços brancos que **se abrem** para o amor, capas românticas que **roçam** as paredes, sombrias vielas onde **luz** o nicho do santo e **se repenica** a viola, serenos que **invocam** a Virgem Santíssima cantando as horas...»
> — Muito bem, Sebastião! Gracias!» (*OPB,* 58).

En este caso la visión es interrumpida por el fin de la canción, y entonces el personaje vuelve bruscamente a la realidad. Para expresar ese abrupto tránsito, Eça lo hace hablar, en estilo directo, sin introducción ni puente alguno.

También en este tipo de desajustes verbales encontramos una gran variedad de usos y formas. Los ejemplos podrían multiplicarse. En las «Lendas de Santos», San Cristóbal, oye por primera vez, de boca de un escolar, casi un niño, la maravillosa historia de la vida del Redentor, leída de un infolio miniado. Para comunicar la escena en toda su riqueza emplea Eça los tiempos verbales dirigidos hacia una triple sensación: La del relato ingenuo; la de la impresión de éste en la mentalidad elemental y bondadosa del santo gigante; y la de la evocación plástica, 'trans-

position d'art'', de las miniaturas medievales del manuscrito de la Vida de Nuestro Señor, cuyas figuras serán el punto de partida espiritual de la vida de santidad de Cristóbal. El trozo es demasiado extenso para transcribirlo aquí (1), pero podemos afirmar que Eça triunfa plenamente en su propósito estilístico. Por medio de sutilísimos cambios y cruces de los tiempos verbales: pretérito, imperfecto, pluscuamperfecto y presente — usando el gerundio como elemento intemporal de unión — el desdoblamiento simultáneo de esos tres planos surge con plena virtud estética.

e) *La función rítmica y musical del verbo. Su posición en la frase.*

La variedad, riqueza y posibilidades combinatorias que las formas y elementos del verbo ofrecían a un escritor de tan fina sensibilidad para el manejo musical de la palabra como Eça, constituían una primera materia extraordinariamente dúctil, susceptible de una utilización aún más primorosa y matizada que la del adjetivo o el adverbio.

Desde sus comienzos de escritor empieza Eça a ejercitar el oído en la creación de estructuras rítmicas y sonoras a base de construcciones acumulativas del verbo. En esta época parece demostrar una cierta preferencia por el presente, entre las formas flexivas. Con él practica los ritmos de patrones silábicos y vocálicos regulares:

«*Dorme*, *digere*, *resona*, *soluça* e *cachimba*». (*PB*, 109)
2 3 3 3 3

e irregulares:

«*Range*, *ri*, *treme*, *devasta*, *insulta* e *vence*.» (*Ibid.*, 154)
2 1 2 3 3 2

En su período de madurez, esta preferencia parece desplazarse hacia el pretérito. La forma de empleo cambia asi-

(1) Vid. *UP*, 64-68.

mismo. El verbo ahora en vez de aparecer constituyendo la totalidad de la materia fónica de la frase, dándole un exceso de «puntillismo», de rotura múltiple en unidades breves, se sitúa en el interior de ella, produciendo allí unos cortes en cadencias menores. Desaparece la conjunción. Logra así dar soltura y riqueza de contraste a su línea melódica y rítmica; satisface su tendencia impresionista con el dinamismo acumulativo y disconexo de esos verbos asindéticamente aglomerados; y la similicadencia aguda de las terminaciones del pretérito le permite el juego acústico del homoteleuton en el medio de la frase. La fórmula más frecuente es la ternaria, y las combinaciones silábicas y sonoras, son muy variadas como puede comprobarse:

«O florete do Craft
vibrou, *rebrilhou*, *voou* sobre êle.» (*OM*, *I* 257)
2 3 2

«*Pigarreou*, *cuspilhou*, *balbuciou*: São notícias para vossa
4 3 4
senhoria.» (*Man.*, 29)

«Jacinto *provou*, *cuspiu*, *blasfemou*... Não tomamos chá.»
2 2 3
(*CS*, 149.)

«Castro Gomes foi perfeito
saudou, *sorriu*, *murmurou*; — Parto esta noite mesmo...»
3 2 3
(*OM*, II, 182)

Um municipal de punho alçado
correu, *gritou*, *injuriou* o cavalheiro gordo.» (*OM*, *I* 398)
2 2 4

«Melchior... cofiando o bigode com a mão trémula
escreveu, *riscou*, *entrelinhou* e por fim...» (*Cap.*, 217)
3 2 4

«...uma massa de sombra, molemente e sem rumor,
*arf***ou**, *cresc***eu**, *rol***ou**, como a onda duma maré devo-
2 2 2
radora.» (*Con.*, 145)

Ocasionalmente encontramos esta fórmula ampliada a cuatro o cinco unidades:

«...depois, *escrev***eu**, *risc***ou**, *rel***eu**, *recomeç***ou**, e por fim
3 2 2 4
recostando-se na cadeira *murmur***ou** exausto:...» (*Cap.* 174)
3

Esta *concatenatio* verbal de tipo "staccato" que ya Gautier practicó, y que Flaubert y los impresionistas usarían generosamente (1), ofrece, además de sus posibilidades rítmicas, una vigorosa expresividad. El contraste entre la sensación de inmovilidad que produce la monotonía asonante de esas formas verbales y el tempo» dinámico de su secuencia, suscita una sensación viva, casi física de movimiento en compás acelerado, que vitaliza el período, y ayuda a conjugar las imágenes de la rápida sucesión de esas acciones.

Una variante muy frecuente de esta construcción, que contribuye a intensificar esa impresión de movimiento, estriba en incluir elementos invariables, adscritos al verbo, que por su simetría repetitiva acusan todavía más el contraste:

---

(1) «...l'eau agitée en tous senses, *fourmillait, scintillait, mirotait* comme de vif argent...» T. Gautier, *Le Roman de la Momie*, pág. 20; «Et, au loin des voix *murmurent, grondent, rugissent, brament* et *beuglent*.» G. Flaubert, *La Tentation de St. Antoine*, pág. 135; «*Ils se perdirent, ils tournaient, ils revenaient*.» *Salammbô*, pág. 75; «Le train *s'ébranle, s'étire, s'élance*.» A. Daudet, *Les Rois en Exil*, pág. 102. Esta construcción es un recurso retórico muy antiguo, cuyo valor expresivo redescubren los escritores impresionistas, pues les venía a la medida de sus voliciones expresivas. Ya Cervantes lo había usado abundantemente. Hatzfeld lo denomina «estilo *veni-vidi-vici*». Vid. *Op, cit,*, pág. 311.

«*Cheir***ou-o**, *pes***ou-o**, *chocalh***ou-o**.» (*Ibid.*, 314)
3 3 4

Delas *com***i**, **delas** *fum***ei**, **delas** *am***ei**, durante dois meses...»
4 4 4
(*Rel.*, 315)

«Eu **o** *recolh***i**, **o** *lav***ei**, **o** *nutr***i**, **o** *am***ei**, **o** *guard***ei**...» (*Con.*, 299)
4 3 3 3 3

El valor rítmico de este recurso crece cuando este sencillo esquema se desenvuelve en unidades melódicas más amplias, por la adición de complementos variados, de longitud aproximadamente igual. Los verbos siguen siendo la base de la arquitectura musical de la frase. La cadencia de las terminaciones desinenciales se hace muy sensible por la posición paralela de los verbos, a la cabeza de cada grupo rítmico. La inversión de ese orden en el último la subraya aún más:

«...uma chama, a três metros, *ondul***ou**, *rastej***ou**, *desped***iu** línguas ardentes, *lamb***eu** uma alta parede, *mug***iu** furiosa e negra, *resplandec***eu** direita e silenciosa, e bruscamente abatida em cinza *morr***eu**.» (*CS*, 128).

Vemos en este trozo la perfecta adecuación del movimiento rítmico del párrafo con la idea expresada: el primer impulso rápido y cortado de dos verbos en sucesión (*ondul***ou**, *rastej***ou**), de igual número de sílabas (3-3) y terminación semejante, sugiere el rápido movimiento de la aparición de la llama. A partir de ahí, la estructura se amplía. Los cuatro pretéritos que siguen, introducen cuatro unidades rítmicas más espaciosas (8-8-8-11 sílabas) que expresan los distintos aspectos del fuego en toda su vitalidad. Las terminaciones de los verbos (*desped***iu**, *lamb***eu**, *mug***iu**, *resplandec***eu**) van en asonacia alternada, y la cantidad de sílabas de estos (3-2-2-4), presenta una ordenación creciente con los dos más breves en medio. Después, para sugerir la

brusca desaparición o extinción de la llama, se altera el orden, situando el verbo al final, y dando a esa última rama rítmica una mayor longitud, (13) en tanto que el verbo (*morr***eu**), que sirve de cierre melódico al ritmo expresional del periodo, se reduce a dos sílabas.

Aunque no con tanta frecuencia, el imperfecto y el presente son utilizados en este tipo de estructuras. El primero lo encontramos muy a menudo en páginas del comienzo y del fin:

> «Os outros riam. Falavam baixo, jovialmente, *canta***vam**, *lembra***vam**, *deseja***vam**.» (*PB*, 211).
>
> A multidão sacerdotal *brad***ava**, *uiv***ava**, *cant***ava**, *roj***ava**-*se* pelo chão.» (*PB*, 215).
>
> «*Apanh***ava**, *folhe***ava**, *arremess***ava**, para desentulhar um volume, demol**ía** uma torre de doutrinas.». (*CS*, 153).
>
> «Ao fim da batalha, os franceses encurralados no vale de Sedan, *chora***vam**, *clama***vam**, *injuria***vam** o Imperador, *desabafa***vam** em blasfémias, *tenta***vam** arremetidas furiosas...» (*NC*, 506). (1)

Hemos podido comprobar que en todas estas series verbales acumulativas, Eça suprime casi sistemáticamente la conjunción ilativa de cierre de frase. Este asíndeton que está relacionado con dos tendencias muy fuertes de su estilo (movimiento oral afectivo, y supresión de los conectivos lógicos), les da a esos verbos una carga emocional más fuerte: llegan al lector como en ondas sucesivas que quedan sin resolución, la frase queda abierta, suspensa. Pero si este carácter abierto, era contrario al uso, y llamaba la atención, otro ardid estilístico del mismo efecto será oponerse también a la costumbre en la dirección

(1) Aunque con meuor frecuencia también practica estas cadenas homoteléuticas con el futuro y el condicional

opuesta, multiplicando la conjunción, evitando deliberamente aceptar los raíles académicos del idioma:

> «Eis que dos fenos um fumosinho **se** *elev***a**, **e se** *engross***a e se** *enrol***a**, **e** atravês dêle, vermelha, uma chama *resalt***a**... É o Fogo! (*Con.*, 183).
>
> «...uma humana Penélope que eu *mand***e e** *consol***e**, **e** *repreend***a e** *acus***e**, **e** *contrari***e**, **e** *ensin***e**, **e** *humilh***e** **e** *deslumbr***e**, **e** por isso *am***e**...» (*Con.*, 307).

El efecto expresivo del polisíndeton es de gran intensidad. Eça, que dió a esta conjunción una versatilidad de usos desconocida en portugués (1), la emplea aquí como un elemento creativo de una tensión creciente, con un carácter que presta a los verbos en serie, un movimiento dramático en ondas ascendentes.

El tipo de estructura rítmica, resultante de la enumeración, es favorito de Eça, como venimos viendo. Le permite un rosario de sintagmas breves, separados por pausas, que era la tectónica de la frase grata a su oído. Por esto vemos que la aplica a todos los elementos verbales — que aparecen sometidos a esos encádenamientos, caraterísticos de su estilo. La reiteración de elementos morfológica y fonéticamente afines le ofrecía una musicalidad de cadencias repetitivas que parece haberle satisfecho especialmente. Unas veces son los infinitivos, en la perenne fórmula ternaria:

> «...ao rumor das ondas da Mancha, *passe***ar**, *convers***ar**, *cism***ar** com o vidente dos '*Miseráveis*'». (*CFM*, 18)

Que muy frecuentemente aparecen con las terminaciones en juego alternado y las sílabas en ritmo decreciente:

(1) Además de este «*e*» repetitivo, de movimiento, Eça emplea un «*e*» de ligazón o entronque, y hace asimismo un amplio, y variado uso del «*e*» bíblico, al comienzo de párrafo, particularmente en el estilo de los cuentos de la, última época y de las «Lendas de Santos».

«...começara a *amarele***cer**, a *defin***har**, a *gem***er**...
5 5 2

Oh delicia!» (*Rel.* 269).

Uno de los procedimientos favoritos de que se vale Eça para enriquecer este esquema melódico, consiste en terminar la enumeración con una frase en la que se inserta otro infinitivo, que sirve como un eco musical de la cadena, cerrándola, como un acorde final, después de una solución de continuidad:

«...embarcarão para ir *povo***ar**, *coloniz***ar**, *cultiv***ar**,
5 4 5

*industrializ***ar**, e por tôdos modos *explor***ar** a nova terra
5 5

inglesa.» (*EP*, 75) (1)

Otro recurso que usa, tendiente al mismo objeto, es añadir un complemento a cada infinitivo. Esto le permite mantener la misma estructura básica, pero dándole una mayor variación melódica y rítmica, disimulándola:

«...sagazes e sutís instrumentos para *cort***ar** papel,
2

*numer***ar** páginas, *col***ar** estampilhas, *aguç***ar** lápis,
5 2 5

*rasp***ar** emendas, *imprim***ir** datas, *derret***er** lacre, *cint***ar**
2 5 5 2

documentos, *carimb***ar** contas!» (*CS*, 82).
5

Todos estos moldes rítmicos que preceden sirven para el participio:

---

(1) No deja de encontrarse, sin embargo, con bastante frecuencia la serie amplia de infinitivos similicadentes, sin interrupción: «...pobre y subalterno, a sua vida é um constante *solicit***ar**, *adul***ar**, *verg***ar**, *rastej***ar**, *atur***ar**;» (*CS*, 116).

«...de entre a sua escura espessura vinha *empurr***ado**,
4

*repel***ido**, *esmag***ado** um homem.» (*PB*, 228).
4 4

Aquí de nuevo encontramos la formula ternaria, en cadena isosilábica, con alternancia de las terminaciones, como en el infinitivo. En este ejemplo, además. sirviendole de refuerzo y contraste otra asonancia triple en-*ua*.

De las variaciones ternarias del participio la más frecuente es la monocorde:

«...apenas lá chegara, fora logo *saque***ado**,
4

*apedrej***ado**, *frech***ado**». *Man.*, 130)
5 5

«...Artur *empurr***ado**, *ataran***tado**, *envergonh***ado**, não
4 5 5

encontrava as chaves.» (*Cap.*, 153).

Yambién aparece en las largas teorías, típicas, que ya conocemos:

«A Itália foi *assalt***ada**, *saque***ada**, *espesinh***ada**,
4 4 5

*retalh***ada**, *vend***ida** ou *do***ada** como um despôjo de
4 5 3

guerra.» (*EP*, 208).

Y asimismo se sujeta a la disposición que acabamos de ver en los infinitivos: hilera enumerativa, cerrada por una frase en la que se inserta otro participio, que sirve de solución, como un eco, de la melodía repetitiva:

«*Sov***ados**, *humilh***ados**, *arras***ados**, *escalavr***ados**,
3 4 4 5

tínhamos de *faz***er** um esfôrço *desesper***ado** para *viv***er**.»
2 5 2

(*OM*, I, 215).

En este caso la ordenación de los participios en ritmo silábico ascendente, y la similicadencia adicional de los dos infinitivos — que además tienen el mismo número de sílabas, refuerza extraordinariamente la expresividad del patrón rítmico enumerativo.

De la misma manera vemos al gerundio plegarse con facilidad a todos estos moldes rítmicos y melódicos;

> «...a larga fila de mulheres largou numa carreira *gri*tando, *clam*ando, *uiv*ando, desesperadamente.» (*UP*, 117).
> 5 5 5

> «Era aquí que eu o queria, com o seu fino senso, *clasific*ando, *descomp*ondo, *reconstru*indo, *dissec*ando,
> 5 4 5 4
> *prov*ando.» (*Cor.*, 20).
> 5

> «...beber o seu café aos goles, *galhof*ando,
> 4
> *arrot*ando, *respir*ando a fresquidão, ou *segu*indo nas faias
> 4 4 5
> do pátio o cantar alto dum melro.» (*CFM*, 224).

> «...todo o tropel dentro se atirou de rôjo, *ulul*ando, *carp*indo, *gem*endo, *flagel*ando os peitos,
> 4 5 5 4
> *clam*ando pelo Senhor.» (*Rel.*, 111).
> 5

El amor queirociano por el gerundio — que prefiere claramente a todos los demás elementos verbales no conjugables — tiene un doble origen. Por un lado le permite evitar las oraciones de relativo, esos «que» hacia los que nuestra una animadversión casi flaubertiana (1). En segundo lugar el gerundio introduce en el relato la noción de actos o hechos situados fuera del tiempo, en una fluyente perennidad, sobre la cual se destacan los momentos individuales de los tiempos del verbo. El gerundio tiene un sentido de duración, de continuidad, muy superior descriptivamente al imperfecto o al infinitivo, y Eça le saca todo el posible partido estético, a favor o en contra de la gramática:

(1) Para lograr eliminarlos Eça emplea con gran frecuencia el gerundio adjetivo o en aposición. Esto lo ha hecho objeto de la acusación de galicismo por parte de los gramáticos, a pesar de que en los escritores más puristas, e incluso en los clásicos, se encuentran ejemplos de este uso, hoy habitual. Vid. Agostinho de Campos, *Eça de Queiroz*, II, Lisboa, Aillaud & Bertrand, 1923, págs. lxxvii-lxxxviii.

> «...Ao seu lado, por vezes, um legionário, entre as ameias, *apontava* vagarosamente ao alto a flecha, e *varava* uma grande águia, **voando** de asa serena, no céu rutilante. A filha de Septimus *seguia* um momento a ave, **torneando** até bater morta sobre as rochas...» (*Con.*, 325).

El movimiento del relato está expresado por un tiempo verbal pasado — en este caso el imperfecto. La manera de destacar la continuidad del vuelo del águila, y la evanescencia de la caída del ave herida, — que son los dos movimientos esenciales, vertical y horizontal, del cuadro — será usar los gerundios en contraste con el imperfecto. Aunque los fanáticos de la gramática quieran ver malevolentemente en esas frases al legionario «volando con ala serena» y a la hija de Septimus «torneando hasta dar muerta sobre las rocas» (1). Substitúyanse los gerundios por oraciones relativas en el imperfecto, como querrían los paladines del purismo y veremos la frase perder en belleza expresiva y musicalidad todo lo que pueda ganar en chato rigor lógico.

Por las mismas razones que para el gerundio, se justifica la afición de Eça al adjetivo verbal, cuya estructura fonética, muy semejante a la del adverbio, le atraía sobremanera. Estos antiguos participios activos muestran bajo su pluma una nueva vitali-

(1) Vid. Agostinho de Campos, *Op. cit.*, pag., XXXV.

dad. No sólo usa los existentes sino que crea otros nuevos — como vimos al tratar del léxico. En esto sigue también una tendencia que desde Hugo se venía manifestando en la lengua literaria francesa (1), y que había de ser característica también de ciertos prosistas del «98» español (2). Eça emplea estos adjetivos verbales generalmente en pares, como los adverbios, unidos por la partícula ilativa; casi siempre alternando las terminaciones:

«Sentia-se alí uma dessas admirações *eferves***centes** e *borbulh***antes**, que não se poden retrair...» (*CFM*, 169).

«...enchendo o espaço duma inverosímil legião de monstros *transpa***rentes** e *ond***eantes.**» (*Man.*, 88).

A veces, sin embargo, busca de propósito la asonancia, para suscitar un efecto de monotonía, que refuerce el sentido de la frase:

«...começou um longo canto mourisco, *dol***ente** e *dorm***ente.**» (*UP*, 357).

Y en ocasiones refuerza el efecto acentual y melódico combinando el par de adjetivos verbales con un adverbio de modo:

«Triste personagem. Tem o 'trait' *diabòlicam***ente** *mord***ente** e *penetr***ante.**» (*NCI*, 55).

De esta manera consigue la cadencia triple — una de sus favoritas — que a veces, como en este caso, resulta excesiva.

Estos adjetivos le permiten además a Eça descargar su prosa de la abundancia excesiva del gerundio, y rehuir también por este

(1) Vid. M. Huguet, *Revue de Philologie française*, XII, 1898, pág. 200 et seq.; también M. Cressot, *Op. cit.*, págs. 53 y 300-313.

(2) No es extrañar que sea Valle-Inclán, entre ese grupo de escritores, el que más ha tratado de restaurar estos adjectivos a su antigua vida participial, dandoles vigencia literaria. Vid. J. Casares, *Crítica Profana*, Madrid, Colonial, 1916, págs. 67-68. También «Azorín» los usa bastante. Vid. Hans Jeschke, *Op. cit.* pág. 166.

medio la oración subordinada relativa. Estos viejos participios retienen suficiente acción verbal para actuar de substitutos de aquélla, y de paso dar novedad a la expresión. Su carácter es para Eça tan fuertemente activo, que no vacila en enlazarlos conjuncionalmente con el gerundio, como si se tratase de elementos de la misma naturaleza, buscando un efecto musical y psíquico en la sorpresa que causa la rotura del sistema:

«...tornou Carlos, *sorrindo* e **suplicante.**» (*OM*, I, 216)

Con lo que además produce un tipo de discordancia muy de su agrado, al fin de la frase, que presta al último elemento un extraordinario relieve (1).

En cuanto a la colocación del verbo, o del elemento verbal en la frase, — cuando aparecen solos — nos saien al paso procesos que también nos son conocidos. El verbo aparece colocado generalmente al final de la apódosis: frase característica de la «ecriture artiste», que desde Flaubert se va popularizando y que los Gorcourt practican abusivamente. Y además está por lo general separado del resto por una coma:

«A mulher, caída sôbre o chão, rota, sonolenta, imbécil, *soluçava.*» (*PB*, 217)

Esta posición, muy frecuente en los primeros escritos, y que después se va haciendo menos habitual, causaba gran sorpresa. La disyunción de sujeto y verbo, que aparecen en los extremos de la frase, iba contra todas las normas aceptadas de la prosa portuguesa.

Esas separaciones las practica Eça alterando el orden lógico de la frase tradicional, y dislocándola libremente para conseguir efectos nuevos. Todos los elementos del verbo son objeto de ese

(1) Este tipo de choque ya lo constatamos en el estudio del adjetivo y del adverbio.

tratamiento: cuando los quiere destacar, los desaloja de su lugar, y les reserva la posición final:

«...uma cancêla toda de prata, aberta e lassa nos seus gonzos, se movia em silêncio, *faiscando*.» (*Rel.*, 224)

«...fe-lo debruçar, para lhe murmurar ao ouvido, *deliciada*.» (*OM*, I, 418)

Este procedimiento, cuyo objeto principal es conseguir el destaque de ciertos elementos verbales le asegura además la asimetría de la frase, otro de sus nortes estilísticos más constantes. Esas palabras, que aparecen entonces como resolución significativa y rítmica del conjunto, agrandan y dramatizan su sentido. Para intensificar y hacer más sensible esa pausa, aumentándole el efecto, Eça emplea diversos medios. Unos son de índole ortográfica, como el guión, o los dos puntos:

«O Tzarevitch Paulo, já Imperador, já Paulo I, morreu no seu leito — *estrangulado*.» (*NC*, 409)

«Não se compra um livro de ciência, um livro de literatura. Lê-se Ponson du Terrail — *emprestado!*» (*Far.*, I, 37).

De esta manera subraya la separación mucho más que con la coma; con lo que se acentúan el interés y la sorpresa, y se evidencia con mayor vigor la desigualdad de los dos miembros rítmicos de la frase. Pero a veces, ni aún esto le satisface. Y recurre al conjunto del guión y los dos puntos:

«A sua voz era forte, cóncava, misteriosa: — *assustava*.» (*PB*, 229)

Otro medio de obtener el mismo efecto consiste en separar del resto de la frase el verbo, o el elemento verbal en cuestión por medio de un «*e*» coordenativo, que lo hace aparecer inesperadamente, produciendo la impresión de algo inopinadamente añadido para completar el pensamiento:

«Depois, desconfiado provou o caldo, que era de galinha *e rescendia*.» (*CS*, 198) (1)

Y por si el destaque del verbo causado por la conjunción y la asimetría de esta construcción fuese poco, muy a menudo busca hacerlo aún más sensible por medio del guión:

«...as duas refulgentes mãos apoiadas ao punho duma espada que era de lume — *e vivia*.» (*Con.*, 170)

«...e erguido na cruz de pau preto, sob um dossel, Nosso Senhor Jesús Cristo era todo de ouro — *e reluzia*.» (*Rel.*, 10)

La dramatización del verbo y su realce rítmico y significativo llega a su extremo cuando, siguiendo este proceso, Eça lo desliga totalmente de la frase haciendo de él otra frase independiente, que sirve de corte y remache melódico de los elementos anteriores. Cobra el verbo así aislado una energía y una expresividad particularmente originales:

«E, ensopado em suor, entre as pregas da cortina, percebi a titi caminhando para mim, lenta, lívida, hirta, medonha... *Estacou*.» (*Rel.*, 310)

«Enfim uma vaga claridade desenhou nos trasparentes brancos os caixinhos da vidraça. *Amanhecia*.» (*OPB*, 516)

«...e toda a sua magreza frioranta se encolhia ao aspecto daquêles telhados cobertos de neve, na sensação daquêle silêncio lívido... *Chamei-o*.» (*Con.*, 43) (2).

(1) «...surgiu a prôa duma barca que tinha a forma dum cisne, todo enrufado *e nadandò*.» (*UP*, 367) etc.; «Tomou, pois, corajosamente sobre os ombros a sua cruz de pretendente — *e marchou*.« (*CBP*, 34); etc.

(2) «E através dos dentes cerrados cuspiu esta palavra: — Porcalhão! — *E saiu*.» (*Rel.*, 316); etc.. El único entre los prosistas del «98» que practica sistemáticamente en sus novelas este tipo de construcción estilís-

Vemos aparecer nuevamente en todos estos procesos la clara intención de lograr por medio del verbo la mismas estructuras melódicos y rítmicas que ya nos salían al encuentro en los otros ingredientes significativos de la frase que hemos venido estudiando.

Se puede afirmar que el verbo, a pesar de no ser el elemento primordial del arsenal estilístico de Eça, es para él un instrumento expresivo de gran importancia y riqueza. En la experimentación de sus potencialidades, le amplió las perspectivas artísticas revelando nuevos usos, posibles, hasta entonces no ensayados en la prosa portuguesa. Esto es particularmente cierto en lo que se refiere a los elementos no flexivos del verbo, en los que despertó fuerzas dormidas y suscitó energías nuevas. A partir de Eça el verbo juega un papel totalmente distinto en la lengua literaria. Su carga estética se amplía extraordinariamente.

tica es Unamuno: «...no, no vuelvo; lo que yo necesito es soledad, soledad!; Santa Soledad! — Y *volvía.*» «Abel Sánchez», *Obras selectas,* Madrid, Pléyade, 1946, pág. 636; «Esto no se puede tolerar, vámonos! — exclamó uno de los padrinos. — *Y se fueron.*» «*Nada menos que todo un hombre*» *Ibid.*, pág. 695; «Aquí va a haber que tomar medidas — dijo el marido. — *Y se fué.*» *Id. Ibid.*, pág. 699.

VII

LA FRASE

1) CARACTERES GENERALES

Hemos tratado hasta aquí de poner de manifiesto los procesos de que Eça se vale para renovar la base de la lengua literaria. Su remozamiento de los elementos significativos primordiales del idioma afectó a éste en toda su profundidad, removiendo sus capas más estables y creando nuevos sistemas de relaciones entre las palabras, con arreglo a una nueva sensibilidad, a un nuevo concepto de estética expresional.

Vamos a tratar ahora de analizar como su acción renovadora no sólo afectó a la palabra como materia prima de la construcción literaria sino también y con tanta hondura, a las estructuras esenciales de la prosa, a la frase y al periodo.

Su temperamento de poeta le hacía concebir la frase como el verso: una entidad artística válida, hasta cierto punto, por sí misma; que como delicada pieza de un fino mecanismo, tiene su identidad propia, su forma, su belleza autónoma, pero que sin embargo, para realizarse funcionalmente, tiene como aquélla que integrarse en una totalidad más amplia, de la cual deriva su razón de ser, su estética, su significado. El esfuerzo por dar a la frase este difícil equilibrio entre autonomía y dependencia, llevó a Eça durante toda su vida de escritor a lo que Eduardo Prado llamó «um escrúpulo doentio no cunhar da

frase perfeita» (1). Esta obsesión — confesada repetidamente a través de su obra (2) — él la atribuye a la pasión atávica de la raza por la elocuencia. «O português nunca pode ser homem de ideas, por causa da paixão da forma. A sua mania é fazer belas frases, ver-lhes o brilho, sentir-lhes a música. Se fôr necessário falsear a ideia, deixá-la incompleta, exagerá-la, para ganhar em beleza, o desgraçado não hesita... Vá-se pela água abaixo o pensamento, mas salve-se a bela frase» (3). Eça tenía conciencia de su fondo oratorio, de su amor lusitano por la elocuencia, que no podía desarraigar — como su lirismo extremado. De nuevo, en unas páginas dirigidas al extranjero, vemos al escritor confesarse a través de su pueblo: «Nous aimons passionément... à tout envelopper dans du bleu; une belle phrase nous plaira toujours mieux qu'une notion exacte» (4). Por esto todo su esfuerzo irá dirigido a evadirse de esa tendencia atávica, con una constante voluntad y una incansable vigilancia. Es a esa lucha interior para disciplinarse, para huir de esa peligrosa inclinación, a lo que debemos su estilo. Para dosificar el

(1) «Eça de Queiroz. O Passado — O presente». *Revista Moderna*, París, 1897, I, núm. 10, 20 de Novembro.

(2) Vid. *OPB*, 411; *Mand.*, v-xii; *OM*, I, 323-324; II, 315.

(3) *OM*, I, 323. Eça ironizó despiadadamente esta supuesta debilidad del carácter nacional («toujours nous considérerons la fantaisie et l'éloquence comme les deux signes, et les seuls vraies, de l'homme supérieur». *Man.*, vi). Tanto en lo que se refiere a las manifestaciones más tradicionales y abiertas de la oratoria oficial y pública (el Rufino de *OM*, II, 317-324), como a las ocultas y dominadas de su propia vida individual. El João da Ega, de *OM*, el gran «fazedor de frases» es una cruel y contrita autocaricatura de ese impulso culpable — «nós os meridionais, por mais críticos, gostamos do palavriadinho. Eu cá pelo menos, à noite, com mulheres, luzes, um piano e gente de casaca, pelo-me por um bocado de retórica.» (*OM*, II, 315).

(4) *Man.*, vi. «O português tem a mania da retórica». (*OPB*, 411; *OM*, II, 315); «Quantas vezes o esforço por completar bem a cadência duma frase, não poderá trazer desenvolvimentos novos e inesperados duma ideia... Viva a bela frase!» (*OM*, I, 324).

torrente oratorio, para quebrar las amplias ondulaciones rítmicas de la frase literaria portuguesa, la llena de cortes, de paradas, de disonancias, buscando cuidadosamente normas de ordenación de las palabras y de las sonoridades en directa oposición a las usuales y aceptadas. Todos sus sintagmas, sus dislocaciones, asimetrías, anomalías neológicas, iban de propósito a contrapelo de los hábitos del oído artístico nacional. Toda la nueva manipulación de los elementos significativos del idioma, que hemos visto en nuestro estudio del material gramatical, tenían como fin, no sólo extraer de las palabras una nueva sustancia evocativa, sino también, y muy primordialmente, dar una tónica absolutamente distinta a la frase, en tanto que totalidad expresional. Pero el movimiento interior del estilo, el impulso inicial, era oratorio. Y si en la frase simple logra contrariar su propensión instintiva hacia la elocuencia, en las estructuras más amplias de su prosa, como veremos, no consigue del todo reprimirse. Y resbala; no ya hacia los moldes de la prosa tradicional, sino hacia una retórica de esos moldes. Felizmente, el resultado de ese cruce es de una gran originalidad. Y honda e inequívocamente lusitano — castizo.

2) *La frase corta. La guerra contra las partículas de conexión lógica.*

La primera nota estilística que salta a la vista comparando una página de Eça con las de la literatura precedente, es el evidente acortamiento de la frase. En este sentido, Eça, más que un iniciador, es el continuador de un movimiento que Almeida Garrett había comenzado y que se había detenido a su muerte, al quedar la literatura bajo la influencia del arcadismo post-romántico de Castilho y sus seguidores. Estos practicaban la frase clásica, llamada «vernácula», de estructura latinizante, amplia y frondosa, trabadamente lógica, llena de clausulas incidentales, ampulosa y patética, ramificada en despliegues de

coordinaciones y subordinaciones sucesivas. Esta fué — con excepción de Garrett la frase del romanticismo (1). Y esta era la frase vigente en las letras cuando Eça empieza a escribir.

Para romper esa larga estrutura en unidades menores había que atacar la frase en sus articulaciones. Comienza entonces la eliminación exterminadora de las partículas de conexión lógica y de dependencia sintáctica. Esta revolución se había llevado a cabo ya en Francia (2), y Eça la encontró ya realizada en sus modelos de juventud. En España, no se manifestará este fenómeno hasta principios del siglo xx, cuando los jóvenes escritores de la generación del «98» se lanzan a liberar su prosa de lo que Unamuno llamaba «lañas lógicas» (3), recabando con esta actitud estilística los fueros de la emoción contra los de la razón.

En el acortamiento de la frase intervienen varios factores determinantes. De un lado, el deseo estético-estilístico de libertarse de la servidumbre a las medidas rítmicas y musicales de la frase tradicional — en busca de un nuevo sistema melódico. En segundo lugar, el intento de aproximar

(1) Este tipo de frase, de compleja estructuración lógica, llena de clausulas relativas, explicaticas, etc., cuajada de aposiciones, es estilísticamente característica del Romanticismo portugués El relativo triunfa en Herculano. Vid. A. M. Gomes Ferreira, «*O estilo de "Eurico o presbítero,"* Coimbra, 1945, pág. 34.

(2) «Une lutte s'est établie au xxème siécle, entre l'ecrivain et le grammarien, pour reduire au strict minimum la place accordée dans la phrase aux articulations logiques, aux signes de dépendence et rapports sintaxiques, de façon à n'y laisser subsister que les éléments positives du style artistique.» G. Lanson, *Op. cit.*, págs. 261-262.

(3) «Para estos bárbaros no hay sino cosas lógicas: quieren lañas lógicas, con partículas conjuntivas, copulativas, discursivas, con *asís*, *comos* y *luegos*». Cit. por J. Casares, *Crítica Profana*, Madrid, 1916, pág. 63. Sobre las preferencias de los noventayochistas en general por la estructura oracional paratáctica y la coordinacion de los periodos, vid., Hans. Jeschke, *Op. cit.*, págs. 180-192.

lo más posible el idioma literario a la lengua viva: no sólo en aquellas formas que son reproductivas de la expresión oral, como el diálogo, el monólogo, o el estilo indirecto libre, sino en el cuerpo del relato, en la lengua misma del autor. Esto da por resultado una construcción oracional afectiva en que las palabras parecen ordenarse según van surgiendo en el pensamiento, reflejando de lo más directamente posible todas las impresiones del espíritu, sin desvirtuarlas, sin jerarquizarlas, por la intervención de los vínculos lógicos. El movimiento de la lengua hablada ofrecía además un filón de cadencias y ritmos completamente virgen, todavía inexplotado por la lengua literaria. A esto hay que añadir la tendencia surgida con el impresionismo — que los Goncourt llevan a la exageración — de dar a la frase la estructura de notas rápidas de diario, de las que se elimina todos los términos inertes, todo lo que no es productor de sensaciones y todo que no es estilísticamente significativo. El resultado es una serie de frases breves, juxtapuestas, que no tratan de reflejar un pensamiento formulado, un juicio lógico, analítico, de las cosas, sino las impresiones sucesivas e inconexas de una percepción ultrasensible. La coordinación y la subordinación, dan paso a la juxtaposición y la enumeración, en la arquitectura de la frase y del periodo. Los signos ortográficos de pausa reemplazan a las aborrecidas conexiones lógicas:

> «Enforquei um ladrão. Este homem era também operário. Tinha mulher, filhos, irmãos e mãe. No inverno não teve trabalho, nem lume, nem pão. Tomado dum desespero nervoso, roubou. Foi enforcado ao sol-pôsto. Os corvos não vieram. O corpo foi para a terra limpo, puro e são.» (*PB*, 164)

Ya aquí, en este ejemplo, la frase, a pesar de la intención decididamente lírica, de poema en prosa, que anima estos escritos, está concebida dentro de la evidencia declarativa, y el tono

afectivo directo de la expresión oral. Las oraciones simples, independientes, de estructura uniformemente sencilla, se suceden sin interrupción, eludiendo las vinculaciones conjuncionales, sin establecer entre sí fuertes relaciones lógicas. La línea del hilo discursivo, sin desviaciones, sin ideas incidentales que distraigan, mantiene su transparencia. La subordinación — e incluso la coordinación — son sistemáticamente evitadas. Es evidente que entre la captación y la fijación linguística no se ha intercalado el proceso de ordenación lógica. Las impresiones obran directamente, y el traducirlas en estado bruto, tal como ellas llegan al espíritu, ha sido un cuidado y un propósito primordial. Se trata de hacer pasar a la expresión el temblor furtivo, la fugaz emoción, de los hechos y las cosas. El objetivo fundamental de este tipo de estructura oracional es «surpreender a realidade no seu tom flagrante» (1):

> «Ela córou muito, atirou a vassoura, veio abraçá-lo.» (*OPB*, 409)
>
> «No Rocio, sob as árvores, passeava-se; pelos bancos, gente imóvel parecia dormitar; aquí e além pontas de cigarro reluziam; sujeitos passavam com o chapéu na mão, abanando-se, o colete desabotoado; a cada canto se apregoava água fresca do Arsenal; em tôrno do largo carruagens descobertos rodavam vagarosamente. O céu abafava, — e na noite escura, a coluna da estátua de D. Pedro tinha o tom baço e pálido duma vela de estearina colossal e apagada.» (*OPB*, 109).

El carácter emocional, alógico, en que se agrupan los elementos de la frase y del periodo — en un orden casual, irregular, lleno de inversiones, como en la conversación — ha dado pié a que se hayan sometido a una obtusa disección lógica algunas

(1) *NCI*, 47.

de sus páginas (1). Cualquiera de ellas, a la luz de la gramática tradicional, convencionalizada, de la lengua escrita, podría dar absurdos lógicos. Pero Eça se había situado valientemente fuera de ella, buscando la lengua viva, expontánea, fluyente, tesoro de ritmos y de matices inéditos para la literatura:

> «A manhã resplandecia: e o Padre Amaro, pelo meio da rua conversando com o cónego, assoava-se ao seu lenço branco, muito airoso na sua batina de pano fino.» (*CPA*, 96) (2)

Esta nueva manera de percibir y reflejar la realidad produjo una concepción y una tipología de la frase, completamente nuevas, que escandalizaban el Portugal literario de 1875. La escasez de construcciones subordinantes o hipotácticas, con las ideas de dependencia verbal confiadas al participio y al gerundio, y la brusca naturalidad de las juxtaposiciones e inversiones, daban a la prosa queirociana un carácter agresivamente revolucionario, «inoui», que la ponía en pugna abierta y beligerante con los moldes de la retórica consagrada.

3. — *Los nuevos patrones melódicos.*

Este nuevo concepto de la tectónica oracional llevaba aparejado, como natural consecuencia, la implantación de nuevos patrones melódicos en la prosa portuguesa. Y Eça, para quien

(1) Vid. Tomás Ribeiro Colaço, «Uma página errada de Eça de Queiroz», *Fradique*, Lisboa, 28 de Novembro de 1935. A las «correcciones» lógicas que allí se hacen a una página de *OPB*, contestó con una inteligente refutación M. de Paiva Boléo en «O realismo de Eça de Queiroz e a sua expressão artística» *Biblos*, 1941, XVII, págs. 726-727.

(2) Sólo espiritus obcecados por la pasión lógico-gramatical puedan ver en esta frase a «*un pañuelo blanco, muy airoso en su sotana*» — como quiere Tomás Ribeiro Colaço (*op. cit.*), — en vez de al Padre Amaro.

la frase, no era solo una agrupación verbal significativa sino también, y muy principalmente, una estructura musical — en la que las palabras se organizan en una sucesión armoniosa de ritmos y sonoridades — se lanza a desmontar el modelo tradicional, reagrupando sus elementos con arreglo a un concepto melódico y rítmico totalmente diferente, diríamos opuesto. En la frase clásica, o pseudo-clásica, la rama ascendente (prótasis) y descendente (apódosis) tendían tanto más al equilibrio, cuanto más oratoria era la intención del escritor. En caso de disimetría, la parte descendente solía sobrepasar en volumen a la primera. Este desequilibrio a favor del miembro distensivo de la frase, creaba un predominio del ritmo progresivo. El oído de los lectores estaba hereditariamente habituado a este módulo musical. Los elementos y grupos componentes de la frase, se ajustaban también a esta ordenación creciente, que aparecía así como necesariamente vinculada, confundida, con la ordenación lógica. Las amplias cadencias y los ritmos noblemente oratorios del estilo «senateur» tradicional, se habían petrificado en la época de Eça en una fórmula convencional, banal e inexpresiva, remedo de la elocuencia de la prosa renacentista y barroca.

Eça toma el camino contrario. A la cadencia amplia y al ritmo progresivo opone, en la frase simple, la cadencia menor, y el ritmo cortado, interrumpido.

Dentro de esta tendencia general, en que prepondera la asimetría, y en que a las armonías redondeadas se prefieren los choques y las discordancias, se dibujan claramente tres tipos de frase simple. Uno, que predomina en los comienzos, y pierde lugar en las obras de madurez, para reaparecer al final, de nuevo. En éste, el fraccionamiento está llevado al extremo. La palabra aislada cobra valor de grupo rítmico, y la línea de la frase aparece quebrada en breves unidades, significativas por sí mismas, que parecen in surgiendo, irregularmente según las sensaciones y las emociones solicitan al ánimo.

«Barr'Abas, / espancado, / cambaleava, / blasfemando, / jovial». (*PB,* 55)

«O telefone, / com efeito, / repicava, / insaciável.» (*CS,* 55)

Al lado de éste hallamos otros dos tipos. La frase que comienza por una rama ascendente muy breve, alcanza enseguida su punto más alto, para resolverse en una espaciosa apódosis:

«Sùbitamente // alguem tocou no ombro do historiador dos Herodes» (*Rel.,* 97)

Y otra — la más frecuente de todas — cuya prótasis es larga, mientras que la rama descendente se resuelve de pronto en una unidad breve y nítidamente separada del conjunto:

«Todas as manhãs marchavam a traves de terras, // duramente.» (*UP,* 151)

«E os seus olhos voltaram-se com amargura para as edificações de Herodes, // o grande.» (*PB,* 224)

Esta frase es la que nos ha salido al encuentro por todas partes, en nuestro estudio de la posición de los elementos gramaticales. Como sabemos, en este último tipo, Eça gusta mucho de hacer coincidir en la rama breve la resolución musical de la frase, con su solución lógica. Deja siempre para el fin el elemento significativamente más importante, descargando así en la parte distensiva toda la fuerza de la frase para producir el mayor efecto rítmico-anímico:

«Jerusalem, cidade de pedra escura e de negra intriga, // pesava-me.» (*PB,* 219)

«Saloios de varapáus, encolhidos nas mantas listradas, // passavam.» (*Cap.,* 151)

«Outra hora mais longa, mais fúnebre, // passou.» (*CPA,* 575)

Estos tres tipos que hemos señalado suelen aparecer combinando sus ritmos en fórmulas mixtas. En ellas, generalmente, se mantiene uno de esos patrones como estructura fundamental de la frase, en tanto que los otros aparecen subordinados, creando cadencias menores. Para señalar y hacer resaltar la arquitectura rítmica esencial, Eça recurre a toda clase de expedientes de carácter ortográfico: la coma es substituída por el guión, los dos puntos, o la combinación de ambos.

4. — *El orden de las palabras. La puntuación.*

La simple lectura de una página suya hace saltar a la vista los profundos cambios que Eça introdujo en el orden tradicional de los elementos de la frase. Carecemos del espacio necesario para estudiar con detenimiento todas la perturbaciones estilísticas que hace sufrir a los sintagmas. Trataremos de poner en evidencia, sin embargo, algunas de las más características de esas disyunciones, cohesiones artificiales, e inversiones, y de determinar el efecto expresivo de esta nueva ordenación de las palabras, en lo significativo y en lo musical. Con algunas de ellas ya hemos trabado conocimiento incidentalmente al estudiar los elementos de la frase.

Uno de los hechos generales más inmediatos y evidentes, por ser agresivamente contrario a los hábitos normales de la lengua, es la reducción de la inversión. La inversión es un fenómeno sintáctico tradicional en la expresión escrita de las lenguas romances, y un signo distintivo de ella. En Francia, en el siglo XIX, se produce una reacción de la sensibilidad estético-idiomática, y con ella la tendencia a la ordenación directa que pasa a ser un hecho esencial de la prosa literaria — consecuencia de la incorporación de las formas del lenguaje oral a la lengua artística (1). Los impre-

(1) Vid. Marcel Cressot, *Op. cit.*, pág. 88. En España este fenómeno estilístico se producirá en algunos de los noventayochistas: «Azorín» en especial.

sionistas sobre todo, llevan este rasgo al abuso, y hacen de él uno de los carácteres exteriores, típicos, del «style artiste». Eça, en parte por una actitud psicológica semejante, en parte por influencia de sus lecturas, muestra una acentuada predilección estilística por el orden directo — que le ofrecía además el atrayente incentivo de ir abiertamente en contra de los moldes tradicionales del portugués literario. Choque, que él intencionadamente subrayaba, empleando esta construcción en frases muy breves, compuestas sólamente de un sujeto simple y un verbo intransitivo — lo cual las hacía más patentemente desusadas:

«Longas buzinas soaram.» (*UP*, 125)

Es característica del estilo queirociano la agrupación de este tipo de frase en parejas, juxtapuestas y de longitud aproximadamente igual:

«Uma claridade aparecia: os galos cantavam.» (*PB*, 238)

«Uma lâmpada esmorecia. O cão acorrentado rosnava.» (*Ibid.*, 217)

«O céu ennevoara-se, leves gotas de chuva caíam.» (*CPA*, 110)

Cuando la frase es más amplia y contiene otros elementos: aposiciones, complementos circunstanciales etc., Eça — siempre y cuando tenga un verbo intransitivo — usa de preferencia el orden directo. Esto le permite no sólo una disposición de las palabras en pugna con las normas vigentes, sino la disociación de los grupos lógicos y las cohesiones gramaticales establecidas — otro de sus fines:

«Da cidade, um rumor lento e grosso subia.» (*OPB*, 274)

«Lenta e rumorosa a caravana passava.» (*Rel.*, 157)

«...só as vezes, ao longe, num caminho, um carro chiava.» (*CPA*, 129)

«...as vezes o pregão dum cangalheiro na rua sobressaía.» (*OPB*, 153)

«Mais alta que todos os clamores, uma buzina de corno resoou.» (*UP*, 118)

El denominador común de todas estas frases es la presencia del verbo en posición final — que en Francia es Flaubert quien ensaya y los Goncourt quienes ponen en vigor. De todas las alteraciones del orden convencional de los elementos sintácticos, esta colocación era la de más extraña novedad en portugués, y pugnaba estridentemente con los usos idiomáticos y rítmicos del idioma. Con ella obtiene Eça una línea melódica que se corta bruscamente en su desarrollo; con la que logra suscitar una sensación de algo incompleto, que turba y crea tensión. Vemos pues que al aplicar a su prosa la reducción de la inversión, consigue dar a la frase una nueva expresividad, una nueva musicalidad y un nuevo ritmo, contrarios a los de los patrones enfáticos, equilibrados y sonoramente resueltos de la prosa nacional.

Su despreocupada violación del tabú de la inversión no dejo de acarrearle numerosos ataques, con la sempiterna acusación de galicismo — que han venido repitiéndose (1). Sin embargo, Eça cultivó la inversión, empleándola siempre que satisfacía sus voliciones expresivas (2), unas veces destacándola y otras combinándola hábilmente con el orden directo, lo cual es un elemento sensible de equilibrio y variedad en su estilo.

(1) Para no dejar lugar a dudas sobre la procedencia de la herejía, Agostinho de Campos hace esta afirmación dogmática y tajante: «É cáracterística da sintaxe francesa a construção directa da frase — a ordem directa[!]» Sin advertir que esa situación era debida a una revolución idiomática, semejante a la que Eça estaba tratando de realizar. (Vid., *Eça de Queiroz*, II, Lisboa, pág. lxvii.

(2) La hallamos especialmente en sus reconstrucciones del pasado, (*PB*, *Rel.*, *ICR*, «Lendas de Santos)», donde la destaca para buscar un efecto arcaizante: «Negros eram os cabelos, poderosos e resplandecentes.» (*PB*, 117); «Saborosa e rara me parecia aquela merenda de figos de Betphagué...» (*Rel.*, 201); etc.

Pera lograr la musicalidad de cadencias y tonos menores tuvo Eça que proceder a las asociaciones establecidas de los elementos de la frase, dislocando incluso aquellos grupos sintácticos que parecían estar más a cubierto de tales rupturas.

Con gran frecuencia sujeto y verbo son separados por el resto de los componentes de la frase y situados en ambos extremos de ella. Ya en el orden directo:

«*A mulher*, caída sôbre o chão, rota, sonolenta, imbécil, *soluçava*.» (*PB*, 217)

Ya buscando el orden opuesto, en violentas inversiones; que no proceden de la tradición literaria, sino que más bien son adaptación de las anticipaciones y retrasos afectivos, característicos de la expresión hablada:

«*Era* esplêndidamente, sombriamente bela, *Herodiade*.» (*Rel.*, 126)

En ambos casos sujeto y verbo ocupan dos lugares de capital importancia, pasando a ser los polos de energía expresiva y rítmica de la frase. En los dos ejemplos, el elemento final, fundamental desde el punto de vista significativo, no aparece sino después de nociones atributivas secundárias — con el consiguiente efecto de expectación. Este tipo de disociación da además por resultado la frase de rama distensiva breve, y los tan deseados ritmos menores.

Ya sabemos que Eça practica sistemáticamente la separación del epíteto del sujeto, desplazándolo generalmente al lugar que corresponde al adverbio — a continuación del verbo. Los efectos psico-estilísticos de esto ya los vimos al hablar del adjetivo. Pero esa disociación, aparte de los cambios de expresividad que producía, determinaba un corte, una cesura en la línea melódica, que prestaba a la frase una personalidad rítmica

totalmente desacostumbrada, rompiéndole la cadencia amplia que de otro modo tendría:

> «Uma mulher passava, *alta*, com uma carnação ebúrnea.» (*OM*, I, 236) (1)

La posición final, que sabemos favorita de Eça, tiene los mismos efectos, con la diferencia de que com o resultado del corte, obtiene la apódosis de caída breve, despues de una larga rama tensiva:

> «E a sua longa noite começava, *infindável*.» (*CPA*, 233).

Algunas de las disyunciones que practica Eça resultan, aún hoy, algo chocantes. Como por ejemplo la inserción del verbo entre el sujeto y su aposición, cuando ésta es una locución prepositiva; fenómeno que hace pensar en la influencia del hipérbaton de temas escolares latinos:

> «...Tudo se interrompeu, todos ergueram as faces, *um rumor* correu *de espanto*.» (*UP*, 56)

Y lo mismo ciertas inversiones. Tales como el adverbio postpuesto al adjetivo al que califica. Esta construcción, favorita de Verlaine, la hemos hallado sólo ocasionalmente, y en escritos del último periodo:

> «Era como o leito duma antiga torrente, que, seguia funda entre rochas, sêca e triste *infinitamente*.» (*UP*, 106) (2)

(1) De lo que Eça está huyendo es justamente ds la línea continua y rotunda que la frase tendría en su ordenación «normal»: «Passava uma mulher alta com uma carnação ebúrnea».

(2) «Mais tarde, no meu quarto, despindo-me, senti-me triste, *infinitamente*» *CS*, 56.

Un procedimiento de ruptura muy característico, que emplea mucho — hasta tal punto que presenta un cierto automatismo retórico — es la inserción, en medio de la frase o al final, de un pronombre tónico en aposición, referido al sujeto o al complemento, y flanqueado por comas, con el que obtiene mismo efecto en la estructura rítmica de la frase:

> «Os poetas clássicos, *êsses*, não obligam a pensar.» (*PB*, 136)
>
> «Deus, *êsse*, minha rica, está longe.» (*OPB*, 197)
>
> «E o Torres Nogueira, *êsse*, rompera brutalmente através do seu puríssimo amor.» (*Con.*, 272) (1)

Estos pronombres demostrativos crean un fuerte foco suspensivo de la atención, que, sin embargo, es proyectada de nuevo hacia el sujeto, reforzándolo, antes de llegar al verbo, y agrandando su importancia.

El mismo proceso sirve para conseguir la arquitectura de frase de caída vertical. Generalmente, en este caso, Eça se vale de pronombres personales. La brevedad e intensidad de la última unidad rítmica, monosilábica, hace más vigoroso el contraste y más eficaz la asimetría de la línea expresional:

> «Ah! Estava bem certa agora, nunca a amara, *êle!* (*OPB*, 261)
>
> «Como mulher, correra para o amor, toda tonta, certa que escaparia, *ela*.» (*CPA*, 463)
>
> «Sentia uma nova estima pelo Meirinho: era um bom amigo, *êste!*» (*Cap.*, 288)

(1) «Os meus valentes cossacos, *êsses*, lá ficaram numa poça de sangue.» (*Man.* 141); «Antero, *êsse*, encontrara Oliveira Martins, que era um pensador...» (*NC*, 348); etc., etc.. Muy raro en las obras del comienzo, este recurso, va haciéndose de empleo cada vez más denso, hasta llegar, al final, a ser excesivo.

«Era o marido, era novo, tivera-a já nos braços — *a ela!*» (*OM*, 1, 177)

Este procedimiento, prodigado quizás con exceso, como decimos, procede de la lengua viva, y Eça lo incorpora definitivamente a la literaria, empleándolo no sólo en el diálogo o el monólogo, sino en su propia expresión de autor (1). En la base del estilo de Eça se puede advertir un oído particularmente avizor y receptivo para los matices y movimientos rítmicos de la conversación. De ella proceden, en su mayor parte, estas rupturas y discordancias expresivas; que tienen su origen en el substrato popular del idioma. Partiendo de ellas, Eça conduce su estilo hacia modulaciones de una calidad acusadamente literaria, — pero que mantienen la sensación viva del fondo oral del que proceden. En esa transposición reside uno de los secretos de la psicología del estilo queirociano.

Persiguiendo dar a la frase todo un nuevo sistema de ritmos breves y cortados, basados en los movimientos emocionales de la comunicación hablada, Eça hace sufrir a la puntuación una revolución tan profunda como la de la ordenación sintáctica. Para «torcerle el cuello a la elocuencia» enraizada en el idioma, para abolir los ritmos tradicionales, tuvo que cambiar la finalidad, el concepto mismo, de la puntación. Hasta entonces había sido ésta esencialmente un elemento al servicio de la lógica y de la gramática, cuja finalidad era separar y hacer sensibles los grupos significativos. Para Eça, por el contrario, va a ser un instrumento rítmico, cuya misión principal será marcar pausas respiratorias, separar masas fónicas y subrayar entonaciones, más

(1) Esta construcción ya la hallamos ocasionalmente en Almeida Garrett que, como sabemos ,empieza a introducir giros orales en la prosa literaria. No sería de extrañar aquí una influencia del maestro romántico, a quien Eça admiraba. (Cf. «A minha mão, estava nas mãos dela, mas era insensível a tudo, *essa*.» *Viagens na minha Terra*, Pôrto, Lelo, s.d., II, pág. 46).

que servir la desarrollo de la idea. Es una notación primordialmente musical, que será además un factor muy eficaz de ruptura y disyunción. La puntación de Eça no es ortográfica, sino estética, literária (1).

En esto Eça no hace más que seguir una consecuencia necesaria de su propia actitud estilística, de su propia concepción de la frase. A medida que ésta se acerca a lo afectivo y pierde su continuidad lógica, tendiendo a la dislocación, se impone un nuevo concepto de la puntuación. A partir de Baudelaire, esto se había hecho sentir en la literatura francesa y estos signos auxiliares de la ortografía habían cobrado una alto valor estético (2). Todos los cultivadores de la «écriture artiste» los hicieron objeto de un refinamiento extraordinario.

Hemos visto como la presencia de la coma le sirve a Eça para transformar el epíteto, el complemento de cualidad, o el adverbio, en aposiciones que presentan el carácter de observaciones complementarias, adicionales, comentarios añadidos a la frase después de terminada, que le rompen la continuidad. En general la coma es un agente más, y eficacísimo para lograr la disyuncion de los grupos lógicos. Mas adelante tendremos ocasión de observar como la utiliza para producir el realce de sus masas rítmicas favoritas, que suelen aparecer aisladas por

(1) «...il y a une ponctuation littéraire à côté de la ponctuation courante comme il y a une langue littéraire à côte du langage écrit courante.» ... «La ponctuation d'un écrivain doué d'une forte personnalité sera personnelle et s'ecartera plus ou moins des règles fixées par l'usage courant et les grammaires». Valery Larbaud. «La ponctuation littéraire». *Technique*, Paris, Gallimard. — NRF, 1932, págs. 181-182.

(2) Protestando contra las correcciones hechas en su puntuación, Baudelaire escribe así al director de la *Revue Nationale:* «Je vous avais dit: Supprimez tout un morceau, si una virgule vous déplait dans le morceau, mais ne supprimez pas la virgule; elle a sa raison d'être.» (Vid. J. Crépet, edición de *Petits poémes en prose*, Paris Conard, 1926, págs. 235-236. Cit. por S. A. Rhodes. *The Cult of Beauty in Charles Baudelaire*, New York, 1926, pág. 225).

pausas respiratorias entre comas, y que muy frecuentemente no coinciden con las agrupaciones lógicas.

A través del estudio de otros fenómenos hemos podido advertir el uso personal que Eça hacía de los signos ortográficos del guión y de los dos puntos, así como de la combinación de ambos (1), que emplea generosamente para marcar pausas fonológicas o significativas que él quiere hacer sentir con particular intensidad — y para eludir ligazones conjuncionales subordinativas o coordenativas. En el primer caso generalmente aparece al final de un periodo compuesto de frases enumerativas, para destacar rítmicamente la que sirve de cierre, que por lo común es de mayor longitud:

> «Êle lavra a terra dos velhos; desbasta as florestas a grandes golpes de machado; seca os pântanos com grossas pipas que carrega às costas; puxa os carros para que os bois não se esfalfem; transporta aos ombros os côxos; guia os passos dos que não vêem; vai ao longe mendigar o pão e a lenha dos pobres; embala os berços; cava as sepulturas dos mortos: — *e quando não há vento, êle, retesando os braços, faz girar a mó dos moinhos.*» (*UP*, 72)

En el segundo caso es una manera de atraer la atención creando una pausa, más larga, un silencio, preparatorio de un efecto de sorpresa:

> «Ora, sôbre aquêle negro navio, sôbre os maquinismos frios, aquelas forças vaporosas, aquelas fogueiras terríveis, no convés, entre as negras torres, ao ar livre, ao livre sol, alegre, glorioso, gordo, esvoaçando, na sua gaiola: — *canta um canário.*» (*PB*, 75).

(1) Combinación que pasó a constituir una característica que pudiéramos llamar visual ortográfica, de su estilo. Ya Ramalho Ortigão la señala como tal. (Vid. *Diário Ilustrado*, Lisboa, 1874, 25 de Outubro).

> «Êste homem triunfante [Disraeli] viveu acompanhado dum secreto, dum pequenino, dum ridículo desgôsto: — *nunca pôde falar bem francês!*» (*CI*, 123)

En las «Lendas de Santos», donde la armonía y la cadencia pasan a ser para Eça la preocupación primordial de la prosa, hallamos este signo rítmico esmaltando todas las páginas — juntamente con el guión. Por lo general precede a la conjunción «*e*», y presenta un valor de notación puramente musical, respiratoria (1).

Característico de Eça es también el hecho de que el punto sea con gran frecuencia seguido de la coordinante «*e*». Esto es un fenómeno estilístico de época, que hallamos en Flaubert (2) en Huysmans (3) y en general en todos los impsesionistas. Es como si el pensamiento rehusase las soluciones de continuidad y se ligase con la frase siguiente a despecho del punto, como siguiendo su desarrollo natural, sin paradas, sin interrupciones. El estudio detallado de este «*e*» inicial en el estilo queirociano exigiría demasiado espacio, y quizás nos condujese a distingos excesivamente sutiles de matices imponderables — como creemos le sucedió a Thibaudet, analizando este fenómeno en Flaubert. Baste decir que aparece, entre otras formas, marcando el tránsito del relato al diálogo, del estilo indirecto al directo, y viceversa:

> «— Está muito bom. Muito bom, Conselheiro!
> *E* Acácio procurando o trôco para o moço:
> — Creio que está digno dela e de mim!
> *E* saíram calados.» (*OPB*, 530)

(1) «Alta noite acordou: — *um som lento, desolado, de buzina caía de rocha em rocha pelo silêncio da serra*».; «Quando a sineta do estudo tocava, Cristovam chegava ao muro: — *e a sua imensa grenha surgia no parapeito da janela.* (*UP*, 95, 57), etc..

(2) Vid. A. Thibaudet, *Op. cit.*, págs. 244-247.

(3) M. Cressot, *Op. cit.*, págs. 128-130. También se encuentra en la prosa de «Azorín», y es frecuentísimo en las novelas de Unamuno.

Además de este «*e*» de ligazón — que presenta numerosas variedades dentro de la frase — hay que añadir un «*e*» de movimiento general, anáforico, que aparece muy a menudo al frente de varias frases del mismo párrafo, e incluso a la cabeza de la primera aun cuando no exista secuencia o ligazón alguna de idea con el anterior. Este «*e*», que puede proceder de una influencia bíblica, u homérica (1), cobra una particular densidad de empleo en los escritos de imaginación del último período, en especial en los cuentos y las leyendas hagiográficas (2). Este uso, que infunde a la prosa una nueva tonalidad — de un difuso carácter épico o religioso — garantiza la continuidad rítmica del periodo, contrapesando la tendencia asindética y excesivamente cortada de la frase simple queirociana Logra así Eça dar un suave encadenamiento rítmico al paso de frase a frase, con lo cual el párrafo se desarrolla en un línea amplia, dentro de la cual se insertan armónicamente, y ganan especial relieve, las cadencias menores.

Por su finalidad misma, la puntuación queirociana está fuera de todas las normas aceptadas comúnmente, ya que como vemos no pretende servir la claridad enunciativa de las ideas, sino representar lo más exactamente las gradaciones expresivas de los grupos melódicos, de las pausas y los cortes rítmicos, que él «oía» en sus frases, los movimientos «orales» que quería comunicarles (3). Esto se hace evidente si comparamos la diversidad de

(1) Fué en su madurez cuando estableció verdadero contacto con la «Iliada» y la «Odisea», como se puede advertir por las constantes referencias a ambos poemas que aparecen en la correspondencia y la obra de la última época (*CS, NC, Con., Cor.*). «Mas agora o meu Príncipe mergulhara na *Odisea*, — todo êle vivia no espanto e no deslumbramento de assim ter encontrado no meio do caminho da sua vida, o velho errante, o velho Homero». (*CS*, 250).

(2) En una sola página de «S. Cristóvão» (*UP*, 186) hallamos ocho fraces sucesivas que comienzan con «*E*».

(3) «Mas de repente parou, / pensando que, / se revelasse a traição do Conde, / o povo, / os soldados, / que não o amavam, / lhe fariam mal, / e, / se

tratamiento a que somete frases de idéntica estructura gramatical. La diferencia en la puntuación nos indica que la intención rítmica es distinta. Todo esto ha hecho que se haya repetido a menudo la ingenua imputación de que Eça «no sabía puntuar» (1).

Así pues, por medio de anteposiciones y postposiciones, rompiendo el orden lógico aceptado para las palabras — y los sintagmas — y aislándolas de sus asociaciones normales, Eça logra liberarlas de sus encasillamientos rítmicos habituales y comunicarles una fresca vitalidad, inaugurando así un nuevo concepto de la arquitectura melódica de la frase. No solo rítmica, sino significativamente, la palabra cobra una nueva jerarquía en la frase queirociana. Aún subordinada al conjunto de ésta, muestra, sin embargo, haber ganado una mayor autonomía expresiva. El predominio de la yuxtaposición y la coordinación sobre la dependencia, es otro factor de esta liberación. Los hechos en lugar de articularse entre sí, se suceden o se encadenan. La construcción asindética traduce el profundo cambio de visión que Eça trae a la literatura portuguesa. Un cambio no sólo en el angulo de percepción, sino en la rapidez y la acuidad de ella. La realidad artística adquiere un nuevo sentido y la frase lo revela, tanto en su contenido lógico como en su dinámica y en su armonía. Aisladamente considerados, la mayoría de los fenómenos lingüísticos y sintácticos que hemos venido estudiando no son hechos desconocidos o insólitos; pero sí lo es el empleo, desarrollado, hipertrófico, que Eça hace de ellos — y la manera que tiene de combinarlos. Y el carácter de un estilo se define, no por lo oca-

a calasse, / o Conde, de certo, o faria matar». (*UP*, 89). He aquí un buen ejemplo de la exageracion del fenómeno — que puede conducir, como en este caso, a la frase asmática.

(1) Eso mismo obligó al novelista, siempre, a una lucha desesperante con los impresores que corregían servicialmente sus «errores» de puntuacion. Cf. «Se lhes deixa a êles a correcção de provas — com a minha má letra *e o meu estilo fora de moldes* — sai uma sarabulhada.» [Carta a Ramalho Ortigão] (*NCI*, 18.) [Subrayado por nosotros].

sional, sino por lo habitual. El hizo hábitos estilísticos de fenómenos que representaban anomalías, en el desenvolvimiento del idioma literario. Este repudio suyo de la sintaxis tradicional, tiene, muy frecuentemente, como finalidad dar a la expresión un «tono» especial, que la sitúe en el plano «artístico». A veces una o dos de estas desviaciones son suficientes para «estetizar» la frase más banal. Esta voluntad continua de darle a su prosa un clima de arte, en choque con el ambiente de la literatura nacional, lleva a Eça, insensiblemente, a transformar algunos de estos procedimientos en receta; a darles, por la reiteración de su uso, cierto automatismo; a mecanizarlos en una retórica. Este es un rasgo que no hay que olvidar al tratar de dibujar la personalidad estilística del novelista.

5. -- *Las grandes estructuras rítmicas.*

Ya hemos dicho que la naturaleza íntima de Eça era elocuente. Y que en su estilo se advierte una voluntad consciente de contrarrestar la inclinación oratoria. No tienen otro significado todos los cortes, dislocaciones, pausas y disonancias, a que somete la frase, simplificando todo lo que puede su mecanismo sintáctico, y reduciéndolo a esquemas de una gran sencillez. Con todos estos recursos logra un modelo esencial de frase, de línea simple, donde la articulación está reducida al mínimum coordinante, y la hipotaxis podada al último extremo posible. Pero esta frase breve, desnuda, y las cadencias menores, prodigadas con exceso, producirían fatalmente una impresión de aliento corto, de cansancio y monotonía — a pesar de la rica variedad que Eça sabe comunicar a la disposición de los grupos rítmicos. Nadie más sensible a esa impresión de fatiga que el propio novelista, cuyo impulso interior, domeñado le llevaba a lo contrario. Huyendo de ella, busca — quizá inconscientemente — satisfacer el instinto «atávico» de su oído, que lo empujaba, como él mismo confesó, a hacer

«marcher ses phrases à travers la page blanche comme à travers une place pleine de soleil avec des pompes cadencées de procession s'avançant parmi des jonchées de roses...» (1). Y procede a desarrollar su frase, dotándola de masas de mayor amplitud, que neutralicen y compensen el movimiento cortado y jadeante que de otra manera tendría su estilo. Pero al mismo tiempo no puede renunciar a la sencillez de estructura sintáctica -- eje de la diafanidad de su prosa. La única solución, pues, será multiplicar los elementos de la frase, respetando la clara simplicidad de su arquitectura. La vemos entonces crecer a base de proliferaciones de uno -- o varios -- de éstos: sujeto, atributo, verbo o complementos. El patrón enumerativo aparece, pues, como una consecuencia sintáctica del conflicto interior de dos tendencias opuestas. Por una parte, un sistema rítmico aplicado por un acto de voluntad estilística; y por la otra, los impulsos espontáneos hacia las cadencias nobles — heredados con el espíritu mismo del idioma y su tradición. Impulsos éstos, que, dominados, buscan salida.

De este modo Eça realiza una curiosa fusión de dos concepciones rítmicas antitéticas, que conviven en su estilo con rara concordia: de un lado las revolucionarias cadencias menores de la lengua hablada, que él incorpora a la base misma de su prosa; y del otro las amplias líneas oratorias, rotundas y ricas, que informan el movimiento del periodo. Extraña armonización de las tendencias más renovadoras de la lengua literaria de fuera, con los moldes de la más castiza tradición de la prosa nacional. De ahí que su estilo suene, al mismo tiempo, clásico y moderno; lo cual es no sólo fuente de originalidad auténtica, sino garantía de pervivencia.

(1) *Man.*, xii.

6. — *El ritmo binario. La antítesis, el paralelismo y la simetría.*

El ritmo binario o doble es cuantitativamente quizás el más frecuente en la prosa queirociana — lo cual no tiene nada de particular, ya que es abundante en todos los escritores. Sin embargo presenta características en nuestro autor que merecen apuntarse, dado que en gran parte esa abundancia procede de tendencias innatas muy acusadas, que tienen un vigorosa proyección idiomática sobre su estilo. Con anterioridad señalamos su marcada proclividad psíquica hacia la percepción de contrastes. Su entera visión de la realidad parece estar regida por la contraposición de elementos antípodas, de valores antinómicos en todos los órdenes, — de las ideas a las sensaciones, de lo físico a lo espiritual. Como natural consecuencia, sus representaciones artísticas muestran un propensión paralela a resolverse en la expresión por medio de choques y oposiciones, que van desde los violentos antagonismos de lo incompatible, a los suaves encuentros de lo disimilar. Esta actitud psicológica la hallamos rigiendo toda su creación literaria. (Ya tuvimos ocasión de comprobar sus manifestaciones en las alianzas verbales básicas del estilo, donde triunfa el oximoron, en todas sus formas, y el mundo de lo abstracto y lo concreto aparecen en constante polaridad). El vaivén fronterizo de su espíritu: de la realidad a la fantasía, de lo abstracto a lo concreto, de lo lírico a lo grotesco — siempre en busca de una conciliación — es la nota más típicamente hispánica que lo define (1).

Con esta natural predisposición anímica no es de extrañar que Eça haga de la antítesis un procedimiento favorito de estilo,

(1) Helmut Hatzfeld ha señalado este mismo carácter en el mecanismo lingüístico del estilo cervantino. Vid. «The Style of *Don Quixote*». *Cervantes across the centuries. A quadricentennial volume edited by A. Flores and M. J. Benardete.* New York, Dryden Press, 1947, pág. 95. Cabe anotar aquí, de pasada que a partir del momento en que Eça abandona

a lo largo de toda su carrera literaria (1). Este recurso retórico no es en él un proceso de técnica formal, adquirido, sino la sistematización estética de un rasgo esencial de su psicología, que al exteriorizarse literariamente, le permitía resolver sus dualidades perceptivas en una unidad de expresión, anulándolos, hasta cierto punto, por ese medio. Si a esto se añade que nada presta tanto relieve a las ideas y a las palabras, como las oposiciones — y una de las preocupaciones estilísticas de Eça es el relieve — nos explicaremos fácilmente la vigencia que la antítesis presenta en su obra, donde, a partir de *Rel.*, pasa a ser una nota constante y de primer plano. Eça parece regodearse en estirar hasta sus últimos límites las posibilidades antitéticas de una idea, como puede advertirse en el ejemplo que a continuación insertamos donde hemos tratado de subrayar por la disposición tipográfica ese hecho estilístico:

«*O Deus*
a que te postravas era
o dinheiro de G. Godinho;

el realismo de escuela y adopta su estética propia de realismo fantasista, le antítesis pasa a regir estructuralmente su fórmula de composición novelesca. *Man. Rel.. CS,* e *ICR* son relatos que están todos basados en una antítesis fundamental. De esto nos ocupamos con detenimiento en el vol. II de este estudio.

(1) Es de tener también en consideración la indudable influencia que en sus comienzos debió de ejercer en el joven escritor el estilo antitético de los *Salmos*, los *Proverbios* y el *Eclesiastés*. Las Escrituras fueron para él lectura habitual, desde sus tiempos de Coimbra («...ainda recordo o meu deslumbramento quando descobrí esta imensa novidade — a Bíblia!» (*NC*, 330). También fué sin duda importante el influjo de Hugo, «o divino velho» en cuya obra Eça «aprendeu quási a ler». («Homens voluptuosos do país do sol, amando principalmente os sons e as côres... com Hugo, aplicamo--nos principalmente a arremedar *o modo estridente e lampejante de chocar a antitese.*» (*NC*, 109). [Subrayado por nosotros]. Sobre este aspecto de estilo de V. Hugo, Vid. M. E. I. Robertson, *Op. cit.*, 206-228.

O céu

para que teus braços trementes se erguiam
o testamento da titi...

Para lograres nêle o lugar melhor

fingiste-te devoto
sendo incrédulo;

casto
sendo devasso;

caridoso
sendo mesquinho;

simulaste a ternura do filho
tendo só a rapacidade do herdeiro.

Tinhas duas existências:

uma ostentada diante dos olhos da titi!
toda de rosários,
de jejuns,
de novenas;

e longe da titi, surrateiramente, outra,
toda de gula,
cheia da Adélia,
e da Benta.

Os teus tédios de desherdado não provêem dessa mudança

de espinhos
em rendas: —

mas de viveres duas vidas,

uma verdadeira e de iniquidade,
outra fingida e de santidade.

Desde que contraditòriamente eras

do lado direito o devoto Raposo
e do lado esquerdo o obsceno Raposo —

não poderia seguir muito tempo junto da titi, mostrando só

o lado,
vestido de casimiras de domingo,
onde resplandecia a virtude;

um dia chegaria em que ela, espantada, visse

o lado
despido e natural
onde negrejavam as máculas do vício.»
(*Rel.*, 326-327).

Este es solamente un ejemplo entre mil. La antítesis está sin duda alguna arraigada en la base misma de la personalidad del novelista, y condiciona toda su visión de la realidad. Desde un punto de vista estilístico la expresion antitética toma en Eça, un caracter predominantemente agudo, contraposición abierta de contrastes, subrayada por paralelismo y simetría — del tipo clásico-latino — y muy frecuentemente con sus elementos en disposición quiástica regular, para mayor destaque.

Vemos aparecer aquí, a través de este despliegue antitético, otra nota característica del estilo de Eça: la repetición. Es uno de sus rasgos de estilo más característicos, gravita asimismo constantemente sobre la prosa y produce intensos efectos en la composición y en el ritmo. Desdoblamientos sucesivos de la misma idea, variaciones sucesivas de un mismo concepto, reiteraciones sucesivas de un misma imagen, o repeticiones consecutivas de una misma palabra, son parte esencial de su técnica expresiva.

El virtuosismo de la antítesis conduce insensiblemente al paralelismo y a la simetría, pues cuanto más se acerque la

expresión de los dos polos lógicos, mayor realce cobran los elementos contrastados, y más eficaz se hace el efecto. Podemos fácilmente advertir en la trayectoria estilística de Eça, que, a la intensificación del uso de la antítesis acompaña un parejo desarrollo de las construcciones paralelas y simétricas. Y también un incremento muy acentuado de la repetición. Después de que abandona el realismo doctrinario y se entrega a su fórmula personal de fantasía realista (1), este proceso se hace especialmente sensible. En los cuentos y ensayos de la última época — y en una medida no tan acentuada en las últimas novelas — se puede decir que Eça parece no tener sino percepciones antitéticas; y parece no poder expresarlas sino por medio de simetrías. El demonio tentador del paralelismo se apodera de su estilo y le vemos entonces obligar a la expresión a amoldarse al juego retórico de la creación de falsos parangones de pensamiento. Tenemos entonces la sospecha — fundada, creemos — de que se trata, en muchos casos, de artificios tendientes a la creación de ciertos ritmos favoritos. Esta simetría fictícia es relativamente frecuente en los ensayos recogidos en *EP, CFB* y *NC*. El ritmo binario continuado es de fácil consecución a base grupos dobles de palabras, en desdoblamientos homológicos sucesivos de los elementos de la frase. Unas veces la reduplicación se hace a base de sinónimos de relleno como marcos de ventanas «trompe l'oeil»; otras a base de desenvolvimientos antitéticos, en los que la simetría y la repetición verbal juegan un importante papel:

«e aí... observar,

{ *curiosamente,*
{ *finamente,*

(1) «Sôbre a nudez forte da verdade — o manto diáfano da fantasia» será a partir de ese momento el principio de su estética, que estampa al frente de *Rel.*. (1877)

{ *com vagar*
{ *e dilettantismo,*

esta nossa Europa,

{ *em tudo o que ela faz,*
{ *e tudo o que ela diz,*

{ *individualmente,*
{ *e coletivamente,*

{ *desde o fútil,*
{ *até o grande,*

nessa { *infinita* / *e tumultuosa* } vaga de { *ideias* / *e factos* }

{ *onde*
{ { *a última toilette de Worms*
{ { se embaralha com
{ { *a última encíclica do Santo Padre,*
{ e
{ *onde*
{ { *Paulus sobrenada*
{ { ao lado de
{ { *Bismarck que se afunda.*» (*NC*, 236)

La antítesis queirociana muestra en la trayectoria de su desenvolvimiento una tendencia clara a tomar la disposición de simetrías lógicas, que frecuentísimamente son reforzadas en su efecto por otras adicionales de índole silábica, acentual y fónica. Todo esto da pié a la creación de ritmos binarios de caracter acusadísimo, que además aparecen generalmente sirviendo de cierre o remate del periodo, o perfectamente aislados. En la última epoca, en que la poetización de la prosa se intensifica, vemos que la inclinación al alineamiento paralelo y a la isometría, en las frases bimembres, se acentúa sensiblemente. Veamos algunos ejemplos de todo esto:

«O amor { *espiritualiza o* **homem** — (8)
[*e*] *materializa a* **mulher** — (8) (*Con.* 262) (1)

Antítesis con paralelismo lógico. Ritmo binario con el mismo número de sílabas en ambas ramas (8-8).

«Quem { *se mostra fàcilmente* **seduzido** — (11)
fàcilmente se torna **sedutor»**. — (11) (*CFM*, 106)

Antítesis lógica, reforzada por duplicación de elementos — en ordenación quiástica parcial de los elementos repetidos. Ritmo binario isométrico: (11-11).

«É um homem simples, no fundo:
{ *Não tem ambições — senão* **saber**: — (6 — 6)
não tem receios — excepto **errar**.» — (5 — 5) (*NC*, 52)

Paralelismo lógico — falsa antítesis — con correspondencia ver bal y repetición de elementos. Esquema binario de isometría casi perfecta: (12-10). Cada miembro está dividido en dos grupos rítmicos iguales.

«Através de tôda a Itália, sem descanso, pregou o Evangelho
{ *adoçando a aspereza dos* **ricos** — (10)
alargando a esperança dos **pobres**» — (10) (*Con.* 139)

---

(1) Eça practica mucho la antítesis de contenido generalizador — principalmente en su prosa de ensayo. Estas formas breves, de tipo de máxima o aforismo, que sirven muy eficazmente a su pasión por el juego ingenioso y paradójico con las ideas generales, pueden talvez proceder, de su lectura de La Rochefoucauld, creemos. Le eran además muy utiles para la obtención de sencillos sistemas rítmicos bipartitos.

Paralelismo lógico, con elemento final antitético, homofonía parcial y simetría total de los acentos rítmicos. Ritmo binario, de equilibrio silábico perfecto: (10-10).

Cuando la simetría de las dos ramas de la antítesis resultaría excesiva, por estar basada en una casi absoluta homología y reforzada por la similicadencia de los elementos finales, Eça generalmente quiebra la igualdad silábica, creando de propósito un desequilibrio:

«E teria assim logrado crear, para { *a sua confusão* — (7)
e maior humilhação, — (8)

ao lado { *da classe já desagradável*
dos mártires da **liberdade**, — (9 + 9) = 18
a classe ainda mais desagradável
dos mártires da **autoridade»**. — (11 + 9) = 20
(*EP*, 165)

«Eu que { *só começaria a* **viver** — (9)
quando ela começasse a **morrer»** (10) (*Rel.* 134)

Observamos que este paralelismo, casi absoluto, que tiende a la identificación morfológica y sintáctica de las dos ramas, aparece casi siempre empleado como vehículo cómico. Eça busca subrayar el efecto de la frase paradójica por un juego de retórica intencionadamente exagerada, creando un contraste entre la idea y la manera de expresion, incongruente con ella emocionalmente. Ironía estilística, con la cual él autor solicita la complicidad del lector, en esa inadecuación — con brillante resultado estético.

El ritmo binario aparece asimismo con gran frecuencia en parejas de frases paralelas independientes, a las cuales se aplica el patrón de la construcción simétrica:

«*Eu* (*como você diz*) *sou um* **camêlo**; — (11)
você (*como eu afirmo*) *é* **Minerva.**» — (11) (*NC*, 82)

También suele combinar el simple paralelismo de estructura gramatical con la antítesis en isometría perfecta, con todos los elementos comunes, excepto las palabras finales, donde reside la oposición. Pero esas se armonizan en asonancia homoteléutica. El efecto de contraste entre los dos grupos es de gran efecto — retórico:

Se a sua **mulher** era bela,
vinham homens de armas /
que a leva*vam*. (8 — 11 = 19)

Se a sua **cabra** dava bom leite,
vinha o senescal do convento /
que a confisca*va*. (9 — 11 = 20)

Tinha que pagar para **nascer**. — (10)
Tinha que pagar para **morrer**. — (10) (*UP*, 121)

El ritmo binario de la primera pareja de frases, extendida, y dividida en dos unidades — e irregular dentro del patron general de la simetría — se resuelve en la regularidad absoluta del segundo, que además se reduce en longitud a la mitad aproximadamente. Esta es la pauta de ritmo doble que encontramos en gran abundancia en las «Lendas de Santos» (*UP*).

Ya por el camino de la alta retórica una fácil manera de desarrollar la frase en doble cadencia, y darle variación, consistirá en invertir, en la segunda rama del sistema, el orden de los términos comunes de la frase. Esta diaposición en cruce, o quiasmática, permite efectos muy expresivos de relieve, continuidad y oposición — de los que los clásicos no dejaron de usar, y aún abusar. Viejísimo recurso estilístico que Eça rejuvenece, dándole numerosas formas y variaciones y haciéndolo

aparecer — por su combinación con otros elementos — como una conquista del nuevo estilo. El cruce en equis de los elementos repetidos produce una agradable armonía verbal, melódica y rítmica, que con frecuencia sirve para dar más realce a la idea, pero que también se delata a veces como un simple desdoblamiento artificial, medio fácil de lograr la arquitectura binaria:

«Os corvos **não voltaram**:
não voltaram os carrascos.» (*PB*, 165)

«No primeiro do mês,
os dois bandidos apresentavam
a conta do seu **silencio**
e Buloz pagava pontualmente o **silencio**
dos dois bandidos.» (*EP*, 88)

«E será tanto mais temerosa que tera por si
a força do direito,
sem que seja fácil exercer contra ela
o direito da força. (*CFB*, 70)

«...naquêle le*ito* estre*ito*, —
donde êle todavia, quando **os seus amigos**
apareciam, sorria **tão meigamente**
e **tão alegremente**
aos seus amigos. (*NC*, 351).

Es de hacer notar que en estas construcciónes predomina con mucho la asimetría de las dos ramas, y que generalmente la primeira es marcadamente más breve, con lo cual se produce el patrón doble progresivo. Vemos en este último ejemplo, como, curiosamente, se denuncia el mecanismo retórico y con él la flagrante procupación rítmica que determina estas construcciones. En la segunda rama, el adverbio aparece reduplicado — sin que se

manifieste la necesidad significativa. Uno de esos adverbios pertenece rítmicamente a la primera rama, pero su difícil inclusión lógica ha llevado a Eça a ese desdoblamiento en la segunda, en busca de un efecto de falso desequilibrio.

Aunque en número mucho menor hallamos también aquí los paralelismos isométricos perfectos, o cuasi-perfectos:

«O ar fino e puro
entr*ava* **na alma**
e **na alma** espalh*ava*
alegria e força.» (12-12) (*CS*, 188)

«E esperava com os braços estendidos a esmola de Deus —
até que os braços **lhe caiam cansados**
e **cansadas lhe caiam** as lágrimas.»
(12-12) (*UP*, 253)

«Como vão
para uma ideia nova, **desordenada, estranha,**
aparecem vestidos
para uma forma nova, **estranha, desordenada.**» (18-22) (*CIF*, 85).

«*Pobres* senhoras, *tão* **sós** *e* **fracas***!*
Pobre condesinho, *tão* **fraco** *e* *só!*.» (10-12) (*UP*, 144) (1)

Es evidente, que Eça, para lograr la estructura rítmica doble o binaria, no sólo proyecta estilísticamente, por medio de la antítesis una propensión natural de su espíritu, — como era la percepcíon dual, — sino que recurre a la revitalización, con un nuevo tono estético, de todas las construcciones de la retórica tradicional de las cuales podía obtener esa doble cadencia.

(1) «Dois poços não luziam mais *negra* e *taciturnamente* que os seus olhos *taciturnos* e *negros*.» (*CS*, 99); etc.

Cuando, en su última época la simetría, y todas las formas de repetición verbal, pasan a ser normas fundamentales de su prosa, el ritmo binario pasa también a un plano de gran importancia. De escasa intensidad en las obras realistas, a partir de *Rel.* empieza a afirmarse más y más, hasta el fin — singularmente en el estilo más libremente subjetivo de crónicas cuentos y ensayos, y en el ya francamente poético de las «Vidas de Santos».

7. — *El ritmo ternario, cuaternario y múltiple. La estructura enumerativa, la amplificación y los sistemas paralelísticos plurimembres.*

El ternario es el módulo más típico de la prosa artística. Flaubert mostró tal predilección por él, que se puede afirmar que es la cadencia principal del movimiento de su estilo (1). En Eça es también una nota caracterológica esencial. Si bien parece no presentar la abundancia avasalladora del ritmo binario, ofrece, sim embargo, una línea de empleo más constante. Desde los escritos del comienzo lo vemos hacer su aparición, y en diversas formas mantenerse a través de las novelas del periodo «realista», para continuar hasta las obras de la última epoca. Ya vimos, al tratar de los materiales verbales, la tendencia marcada de Eça al empleo reiterado de algunos de ellos — principalmente adjetivo y verbo — en fórmula triple. El ternarismo sintáctico en la frase simple es un rasgo inmediatamente evidente en cualquier página de Eça, tomada al azar. Tríadas de sujetos, verbos y complementos son aislables en casi todas ellas:

«No fundo da casa, o pai dela, o velho,
bebia { a cerveja de Heidelberg,
os vinhos de Itália,
e as cidras de Dinamarca.» (*PB*, 11)

(1) Vid. Albert Thibaudet, *Op. cit.*, págs. 214-219.

«Então,
satisfações de Luxo,
regalos do Amor,
orgulhos do Poder,

tudo gozei,
pela imaginação,
num instante,
e dum só sôrvo.» (*Man.*, 33)

«Á volta, porém,
erguera-se vento,
nuvens pesadas empastavam o céu,
cairam gotas de água. (*CPA*, 88)

«Foi simples,
foi inteligente,
foi puro.

Trabalhou,
creou,
morreu.» (*Far.*, I, 246) (1)

Desde el principio vemos el ternarismo aparecer asociado con la simetría y la repetición. Esto le da un personalidad totalmente distinta de la que tiene en Flaubert — de quien es posible que proceda el impulso inicial. En los escritos de juventud, este ritmo aparece a menudo en oraciones simétricas paralelas, independientes, y en relación silábica regular:

«Se vos ferirem, oferecei-vos; — (5 + 5 = 10)
se vos odiarem, amai; — (6 + 3 = 9)
se vos perseguirem, orai.» — (6 + 3 = 9) (*PB*, 187)

(1) «Julio Diniz
viveu de leve,
escreveu de leve,
morreu de leve!» (*Far.*, 7, 243); etc. etc.

Durante el periodo realista vemos que la frase tripartita se hace mucho más libre, perdiendo su geometrismo. Aparece entonces generalmente en el tipo de tres unidades independientes, de longitud desigual. Es utilizada por lo común en los parrafos descriptivos y sirve de vehículo a tres notas caracterizadoras, definitorias, de un objeto o una circunstancia; tres pinceladas esenciales, tendientes a evocar esa realidad, no sólo significativamente, sino rítmicamente también:

«A sala estava às escuras, com as janelas abertas:
(8 + 8 = 16)
a rua esbatia-se / num crepúsculo pardo: (7 + 7 = 14)
um ar lânguido e dôce / amaciava a noite.» (*OPB*, 198)
(7 + 7 = 14)

Estructura ésta, que, aunque no tan frecuentemente, todavía hallamos también en las obras de carácter fantasista:

«Um ar fresco circulava; — (8)
a roldana dum poço rangia lentamente; — (14)
um sino tocava a matinas.» — (9) (*Man.*, 126)

Con el abandono por parte de Eça de la actitud de observación analítica a favor de la de síntesis imaginativa coincide el regreso al ternarismo simétrico y repetitivo de los comienzos:

«Tu és pobre, trabalha; — (3 + 3 = 6)
tu és ignorante, estuda; — (5 + 3 = 8)
tu és fraco, arma-te.» — (3 + 3 = 6) (*NC*, 66)

Pero se observa ahora una tendencia francamente marcada a la creación de masas rítmicas más amplias. Y por eso hallamos a menudo que cada rama se alarga a una extensión casi doble de la habitual. Entonces, con gran frecuencia, Eça busca un

doble juego: La isometría quasi-perfecta de los tres miembros se combina con la división de cada uno de ellos en dos hemistiquios de igual longitud:

«Escrevendo a sua língua
— é um mestre incomparável; (8 + 8 = 16)
satirizando o seu tempo
— é um artista completo; (8 + 8 = 16)
vivendo a sua vida
— é um homem de bem.» (7 + 7 = 14) (*NC*, 53)

En su conjunto, se puede afirmar que — a diferencia de las construcciones binarias — las ternarias tienden a la disimetría, siendo asimismo muy infrecuentes en ellas la similicadencia y el paralelismo gramatical y acentual. Sin embargo, no dejan de hallarse casos de isometrías perfectas, o muy aproximadas, con asonancias, y repeticiones:

«Mas a vida além, no céu, ao seu lado, era a verdadeira
e nela { *os que* trabalh*aram* / repous**arão**, (6 + 5 = 11)
os que pa*deceram* / folg**arão**, (5 + 5 = 10)
e *os que* obe*deceram* / mand**arão**.» (5 + 5 = 10) }
(*UP*, 250)

«Aqui vimos, aqui vimos! E sempre contigo fiquemos,
{ *serra* tão acolhedora, (8)
serra de fartura e de paz, (9)
serra bemdita entre as *serras!*» (8) (*CS*, 188) }

Entre la gran variedad de ritmos triples que la obra de Eça ofrece hay tres tipos que podemos considerar como caracterizantes, por la abundancia con que los prodiga, y por la expresividad y belleza de su empleo. De éstos, el preferido es el que

podríamos llamar «creciente» o «ascendente», por presentar sus ramas en un orden progresivo:

«O velho era o servo duma viuva pobre, entrevada
— que só o tinha { a êle, (3)
e àquêle jumento, (6)
e uma horta maltratada de poucas hervas.» (13) (*UP*, 243) }

«De dia { invadiam os casais, (8)
rebuscavam a espessura dos pomares, (12)
esfuracavam com a ponta das lanças a palha das medas.» (18) (*Con.*, 326) }

«...recolhia com amor aquelas belas estampas,
{ que cheg*avam* de *Paris*, (6)
cont*avam* as delícias de *Paris*, (10)
derram*avam* através do mundo a sedução de *Paris*.» (16) }
(*CS*, 345)

Junto a éste, pero en número muy inferior, encontramos el patrón contrario, o «decreciente»:

«...eu via lá { branquejar os peitilhos da Aristocracia, (13)
negrejar a sotaina do Clero, (10)
e luzir o suor da Plebe:» (9) (*Man.*, 49) }

«Cristóvão foi um servo fiel: —
{ e *nenhuma* horta na aldéa andou mais bem regada, (16)
nenhum gado apascentado em prados melhores, (14)
nenhum torrão mais profundamente arado.» (13), }
(*UP*, 73)

Y en el tercer lugar, en orden de frecuencia, hallamos un tercer tipo, intermedio, cruce de los dos anteriores, que dibuja

una línea descendente-ascendente. La rama interior es sensiblemente más breve que las otras dos, que están en relación progresiva:

«São êles, sobretudo êles:

que complicam a vida, (7)
a dificultam, (5)
lhe dão o seu áspero carácter de luta.» (13) (*CBP*, 96)

«Apenas ouvira falar dêsse novo Rabí de Galiléa

que alimen*tava* as multidões, (9)
amedron*tava* os demónios, (7)
emend*ava* todas as desventuras.» (11) (*Con.*, 231).

«Uma Religião,

quanto *mais* se materiali*za*, (9)
mais se populari*za* — (7)
e portanto *mais* se divini*za*.» (10) (*CFM*, 363)

Este último tipo — que Eça emplea con relativa moderación — es el más abundante en el estilo de Flaubert, pero sin paralelismos, asonancias, ni repetíciones, por supuesto.

En las obras del principio y en las del final la fórmula ternaria aparece muy densamente como marco rítmico de la expresión metafórica. El tresillo de imágenes — que Eça abandona en sus obras realistas, para volver a él con estusiasmo, al dar salida de nuevo a su génio espontáneo — resulta en sus manos una arquitectura expresiva de gran efecto. La regularidad y la simetría de la estructura rítmica subraya y destaca las metáforas. Cadencia y significado pasan a unirse indisolublemente y a servirse recíprocamente, con eficacia. Veamos tres ejemplos, uno del principio y dos del fin, de gran valor ilustrativo:

«E, quando eu te via, não via mais
as *flores*, (3)
nem as *pombas*, (4)
nem as *estrêlas*: (5)

mas quando pensava em ti via-te

delicada como tôdas as *flores*, (11)
voluptuosa como tôdas as *pombas*, (12)
luminosa como tôdas as *estrêlas*.» (12) (*PB*, 3)

«Imóvel, à beira do seu eirado, considerava as formas e as semelhanças das rochas —

umas escarpadas,
lisas como muros de cidadelas,
outras agudas,
avançando na sombra crepuscular /
como proas de galeras encalhadas,
outras redondas,
em montão, dum alvor fúnebre,
como cráneos que restassem duma antiga,
esquecida matança». (*UP.*, 215)

«A sua humildade era um cimo /
aureolado por um clarão.
Cada uma das suas penitências cintilava /
mais lìmpidamente que cristais puríssimos.»
E a sua oração perene subia e enrolava-se
em tôrno das cordas / à maneira duma deslumbrante névoa de oiro.» (*Con.*, 144)

En estos tres ejemplos podemos comprobar la variedad de formas que Eça es capaz de dar a un mismo proceso estilístico: desde el acusado geometrismo que encontramos en el primero, hasta las líneas cada vez más libres de los dos restantes — en los que el patrón ternario, la simetría y el paralelismo, sin perderse

en absoluto, se disimulan flexiblemente en la suelta amplitud y en el desembarazado juego de las masas rítmicas (1).

El ritmo cuaternario también presenta una gran densidad — y su empleo sigue una línea ascendente a lo largo de la obra queirociana. Esto hace muy evidente el proceso de exteriorización progresivo de su secreta inclinación hacia la elocuencia — refrenada temporal y parcialmente por la disciplina objetivizadora del realismo de observación. El ritmo cuaternario es uno de los de más acentuado carácter oratorio. En su pluma este esquema rítmico toma también ricas variaciones. Puede decirse que, en general, tiende hacia la irregularidad de medidas, siendo relativamente escasas las isometrías perfectas, y aún las aproximadas.

De los esquemas irregulares, el que muestra mayor preponderancia es el «creciente», de movimiento ascendente muy acusado — lo cual nos vuelve a corroborar su amor por las cadencias típicas de la elocuencia tradicional:

«O *bom* avô, que assina o *bom* cheque,
é Vanderbilt, (4)
o *milionário* Vanderbilt, (8)
o *milionaríssimo* Vanderbilt, (10)
o *americano* mais *milionarizante* / da *América milionarizadora*.»: (12 + 11 = 23) (*NC.* 444)

Eça busca en este caso — como en otros muchos — contrarrestar el fuerte movimiento oratorio de este patrón rítmico, a base de repeticiones y neologismos cómicos que den al lector la impresión de un uso irónico, de parodia. Sin embargo hallamos otros numerosísimos ejemplos en que se entrega

(1) Habría que señalar aquí, de pasada, que Amado Alonso, en su ya citado estudio estilístico sobre las *Sonatas* de Valle Inclán ha destacado el ternarismo en general como un rasgo muy característico de la prosa del escritor gallego. J. Casares (*Op. cit.* pág. 78) ya había constatado esta misma nota en lo que se refiere al adjectivo.

con absoluta seriedad al goce de las resonancias nobles del cuaternario progresivo, las cuales comunican a la línea expresional de la frase un impulso como de oleadas sucesivas que se resuelven en una amplia caída:

«...e pode. [...], soltando com um golpe de fogo 'a chuva que jaz no ventre das nuvens', restituir
a água aos rios, (5)
a verdura aos prados, (6)
a salubridade às lagoas, (9)
a alegria e abundância à morada do ária.» (15) (*CFM*, 57)

Esta diposición en escalera es la forma más común del cuaternário ascendente, en la prosa de Eça. La forma que sigue a esa en frecuencia es también progresiva, pero simplificada. De hecho consiste en una asociación o fusión de dos grupos binarios, de longitud ligeramente desigual, agrupados en una unidad, de menor a mayor:

«Se não fosse o rei! — é a desculpa invariável
dos ministros *que não* gover*nam*, (9)
dos oradores *que não* fal*am*, (9)
dos jornalistas *que não* escrevem, (10)
dos intrigantes *que não* alcanç*am*.» (10) (*Far.*, I, 9)

«Ega, ao lado, ajuntava, ofegante, atirando as pernas magras: —
Nem para o amor, (5)
nem para a glória, (5)
nem para o dinheiro, (6)
nem para o poder...» (6) (*OM*, II, 486)

Este módulo parecia satisfacer muy especialmente la sensibilidad auditiva de Eça, talvez por su ambivalencia rítmica, doble y cuádruple al mismo tiempo.

En escala mucho menor encontramos otro esquema: las ramas primera y cuarta en perfecta isometría, encerrando dos miembros interiores de medidas diferentes:

«Onofre trabalhava no serviço dos miseráveis,

arranjando leitos de folhas para os velhos, (13)
lavando os trapos à beira do canal, (12)
cobrindo de fios as chagas, (9)
catando a vermina nos cabelos intonsos.» (13)
(*UP*, 244)

Los patrones rítmicos desarrollados en sistemas plurimembres paralelísticos de mas de cuatro ramas son asimismo muy frecuentes, y esto es una consecuencia natural y directa del avasallador papel que la enumeración desempeña en el estilo de Eça. Sabemos que la enumeración, tanto sencilla como ampliada, domina en su frase simple, y que Eça se recrea en las largas teorías de nombres, adjetivos y verbos. Estas cadenas, sobre todo en la prosa de iniciación y en la del final, alcanzan un número de unidades muy elevado (1). Como hemos venido comprobando

(1) «São *embaixadores, poetas, engenheiros, 'lorettes', caricaturistas, pintores, fotógrafos, burgueses, 'dandies' 'lords', jornalistas, críticos e agiotas.*» *Egi.*, 143, (13 elementos); etc.. Un análisis detallado de la las formas enumerativas en el estilo queirociano seria muy interesante, pero, desgraciadamente carecemos del espacio necesario. La enumeración de Eça presenta todas las formas posibles: acumulativa, calificativa, descriptiva, caótica, valorativa, reiterativa, de contraste, etc.. Aparece en el grupo tensivo de la frase y en el distensivo; abierta y cerrada — con gran prefe-

enumeración y amplificación son los procedimientos de que se vale Eça para dar a su frase extensión y amplitud sin sacrificar la sencillez declarativa del eje sintáctico, que es para él fundamental. Se puede decir que el esqueleto de su estilo es enumerativo y amplificativo. Esto hace, que a partir de su retorno en lo que él llamaba «os campos do Sônho», cuando vuelve «a vaguear por essas azuladas colinas românticas, onde se ergue a torre abandonada do Sobrenatural» (2), su estilo tome una clara tendencia paralelística, que se acentúa más y más, cuanto más libre el ambiente temático deja a la fantasía. Las crónicas (*CI, EP, CFB*), los ensayos (*NC*), los cuentos y las «Leyendas de Santos», — al igual que los trabajos breves del comienzo, (*PB, CIF, Far.*), — y las novelas fantásticas (*Rel., Man.*), presentan vigorosamente este carácter. El paralelismo tiende hacia la simetría conceptual, rítmica y silábica, y hacia la homología de los sintagmas paralelos, como vimos en las construcciones binarias. La isometría, por el contrario, es poquísimo frecuente en estas construcciones múltiples. Las fórmulas son variadísimas; no sólo en cuanto a la cantidad de miembros, sino en la medida de éstos.En número, fluctuan entre cinco y

rencia a favor de aquélla; y de carácter predominantemente conjuntivo. Ya hicimos ciertas indicaciones someras acerca de sus funciones rítmicas y significativas, pero un estudio extenso de sus raíces psicológicas sería especialmente sugestivo a la luz de las indagaciones tan interesantes que sobre este rasgo idiomático han realizado Detlev W. Shuman («Enumerative style and its significance in Whitman, Rilke and Werfel», *Modern Language Quarterly*, III, 1942, June, 171-204; «Conjunctive and disjunctive enumeration in recent German Poetry», *PMLA*, LX, 1935, núm. 2, 517-566), Leo Spitzer (*La Enumeracion Caótica en la Poesia Moderna*, Buenos Aires, 1945, 98 págs.), y Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, en su sugestivo análisis de «pluralidades» (Vid. *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1951, 285 págs.).

(2) *Man.*, xiii.

quince — el máximo que hemos hallado. Y su longitud es predominantemente desigual:

«...P. J.-Proudhon, encontrara no **Jacobinismo** (através de longos anos de observação experimental)

tanta carência de conceito filosófico (14)
tanta hostilidade ao espírito crítico, (13)
tanta incompreensão da justiça, (9)
tanta desconfiança da liberdade, (12)
tanta intolerância terrorista, (10)
tanta malícia inquisitorial, (10)
tanta tendência a governar por meio dos instintos e grosseiras paixões, (22)
15 *tanto* zêlo em estreitar e retesar as fórmulas autoritárias, (20)
tanta confusão de *ciência* e *consciência*, (11)
tanto imobilismo intelectual, (10)
tanta inconsistência agitadora, (10)
tanta arrogância, (5)
tanta inveja, (4)
tanta garrulice, (6)
tanta futilidade, (7)

— que terminou por considerar o **Jacobinismo**,

não *como* uma doutrina,
mas *como* uma doença maligna { *do* coração / e *do* cérebro. (*NC*, 477).

Si examinamos este ejemplo con atención comprobaremos que las medidas de los miembros del sistema paralelístico — que van dibujando una línea ondulante, de crecimiento y disminución, creando un movimiento de flujo y reflujo — se agrupan

en parejas, tanto por su longitud como por su paralelismo conceptual y sintáctico.

Esto nos indica que en realidad se trata, básicamente, de una agrupación de sistemas binários, orquestada con gran virtuosismo retórico. Obsérvese que la solución rítmica final también es un sistema binario doble y que ambos esquemas dependen de una frase principal, base de todo el desarrollo enumerativo, que aparece dividida en dos ramas paralelas, con un elemento común (*Jacobinismo*), el cual sirve de doble pivote a todo el mecanismo rítmico del período.

En cualquier caso, el número de ramas de este grupo múltiple es desusado. Lo habitual son los de seis a nueve, y ocasionalmente de doce:

«No afanoso, severo rumor de ceremonial sacrosanto confundia-se

o balar dos cordeiros, (7)
o som argentino de pratos, (9)
6 o crepitar das lenhas, (7)
as pancadas surdas de malho, (9)
o cantar lento da água em bacias de mármore, (15)
o estridor das buzinas.» (7) (*Rel.*, 224)

En éstos la preocupación rítmica es manifiesta, por la alternancia de medidas en una relación aritmética regular. Que es aún más obvia en el ejemplo siguiente; el cual se puede referir a un cuaternario isométrico breve y un binario, isométrico también, de longitud doble del anterior:

«Varria os pátios, (5)
limpava as mulas, (5)
6 cavava as hortas, (5)
caiava os muros, (5)
carregava os sacos de farinha, (10)
acarretava os feixes de lenha (10)

e era êle que trazia das **pedreiras** as grandes **pedras**
para as obras da lavanderia.» (*UP*, 56)

En este ejemplo la solución rítmica está lograda a base de alterar la rama final añadiéndole elementos de amplificación — y creándole además una cesura rítmico-armónica por medio de una repetición (*pedreiras-pedras*).

Generalmente en los de más de siete elementos predomina bastante el tipo de medidas irregulares, que por lo regular es de una gran belleza. En éstos, el cierre rítmico final se logra, como en el caso anterior, a base de separar el último miembro, y alargarlo casi al doble, por lo menos, de la rama más larga, quebrando así su paralelismo gramatical con el conjunto:

«Ele

lavra a terra dos velhos; (7)
desbasta a floresta a grandes golpes de machado; (14)
seca os pântanos,
com grossas pipas que carrega às costas; (4 + 11=15)
puxa os carros para que os bois não se esfalfem; (12)
transporta aos ombros os coxos; (8)
guia os passos dos que não vem; (9)
vai ao longe mendigar o pão e a lenha dos pobres; (15)
embala os berços, (5)
cava as sepulturas dos mortos: (9)

e quando não ha vento, **êle**, retesando os braços,
faz girar a mó dos moinhos.» (7+2+6+9=24) (*UP*, 72)

El espaciamiento de la rama final se obtiene por medio de la inserción de sintagmas adicionales, que rompen el sistema. En este ejemplo, como en el anterior, también se liga armónicamente este último miembro divergente con el resto. Aquí, por

la reiteración final del sujeto *êle*—que aparece al principio—y que además sirve asimismo de cesura de la rama larga.

Los sistemas múltiples más amplios no son tan frecuentes:

«Daí estas nossas sociedades ocidentais

tão tumultuosas, (6)
tão confusas, (4)

com

as suas fábricas (6)
os seus bazares (5)
os seus bancos, (4)
as suas bolsas, (5)
a sua agiotagem, (6)
12 as suas 'gréves' (5)
as suas revoltas, (6)
os seus crimes, (4)
a sua febre, (5)
a sua instabilidade, (8)
as suas opressões escandalosas, (12)
as suas incuráveis misérias.» (10) (*CBP*, 97)

Los grupos plurimembres de más de nueve unidades rítmicas suelen ordenarse como éste, en un sistema regular, casi isométrico, con una leve fluctuación. En este caso una manera de resolver la línea rítmica es dar a los dos últimas ramas una medida casi siempre doble del resto de los miembros del sistema, como en este caso — que es típico.

8. — *La combinaciones y cruces rítmicos.*

La utilización de líneas rítmicas uniformes, ya sea dentro de la proposición simple, o dentro de las arquitecturas más amplias de la frase y el período, comportaría necesariamente una

sensación de monotonía, inevitable. A pesar de esto Eça gusta mucho de desarrollar combinaciones sucesivas de una misma cadencia, en juego de amplitudes diferentes, y logra dar con ellas la impresión de cambio y variedad, y servir muy eficientemente el contenido lógico y afectivo de la frase. Veamos algunos ejemplos:

Ritmo binario continuado:

«E o que sentia a esta idéa era

{ uma gratidão inefável, (9)
{ um impulso tumultuoso de todo o seu ser (15)

a

{ cair-lhe aos pés, (6)
{ ficar-lhe beixando a orla do vestido, (12)

{ devot*amente*, (5)
{ etern*amente*, (5)

{ *sem* querer *mais nada*, (6)
{ *sem* pedir *mais nada*.» (6) (*OM*, I, 438)

Caso de construcción rítmica particularmente bien lograda. Dos grupos binarios casi iguales, en relación ligeramente decreciente, y cada uno de ellos con sus brazos en un movimiento violentamente ascendente (1:2) — seguidos de otros dos grupos perfectamente isométricos, similicadentes, con una casi total identidad verbal, de la mitad de longitud que los anteriores y en una relacion suavemente progresiva entre ellos (5:6). Los primeros sistemas expresan perfectamente el «impulso tumultuoso» que siente el personaje, que una vez realizado, se resuelve abruptamente en una sensación de calma absoluta — que la

suavidad de los dos últimos sugiere, con su cerrado paralelismo fónico, silábico y acentual.

«Mas numa sociedade burguesa,

{ bem polici*ada*, (6)
{ bem escritur*ada*, (6)

{ garantida *por tantas leis*, (9)
{ documentada *por tantos papéis*, (11)

{ *com tanto* registro *de* baptismo, (10)
{ *com tanta* certidão *de* casamento, (11)

não podia ser.» (*OM*, II, 362)

Estamos aquí en presencia de tres grupos binarios en una relación progresiva, que por su combinación dan a la frase un movimiento ternario ascendente muy subrayado, y que se corta de pronto por un breve elemento final — que además es la resolución significativa del conjunto, la rama distensiva. Comprobamos aquí como la adopción de cadencias marcadamente elocuentes, no le impide a Eça mantener las nuevas estructuras melódicas, que le son tan queridas. Mejor dicho, como funde en una síntesis de gran novedad, lo mejor de la tradición conservadora, con la más osada renovación.

De la misma manera consigue agradables efectos en la combinación de sistemas ternarios:

«E para quem era o fruto do seu trabalho?

{ *Para* o Senhor, (4)
{ *para* o Bispo, (4)
{ *para* o Intendente/que vinha com arqueiros. (5 + 7:12)

Para que o Senhor tivesse armas, (10)
êle não tinha lume, + (7)
e tremia de frio. + (7) = 24
Para que o Bispo tivesse banquetes, (11)
êle não tinha pão, + (7)
e empalidecia de fome. + (9) = 27
Para que o Intendente vivesse em casas cobertas (14)
êle vivia em tocas / + (7)
que as suas mãos cavavam na terra.» + (11) = 32
(*UP*, 201),

Vemos aquí a que complejidad lleva Eça el simetrismo en sus arquitecturas rítmicas siguiendo el desarrollo de una idea en desenvolvimientos antitéticos, paralelísticos y anafóricos: el primer sistema tiene dos miembros iguales (4-4) y el otro está en una relación de medida triple de la de éstos (12); el segundo grupo, que significativamente no es sino una amplificación del primero, consta de tres miembros en escalera (24-29-32), y a su vez cada uno de ellos esta dividido en tres tramos rítmicos; los primeros elementos de cada tramo siguen una progresion creciente — (10-11-14) y lo mismo los últimos (7-9-11) — en tanto que los intermedios son de igual longitud (7-7-7).

Los cuaternarios también ofrecen interesantes ejemplos — que no desmerecen de los anteriores — de este arte minucioso de composición musical:

«Êste tem o burro doente, (9)
e é Cristóvão quem transporta os fardos; + (11) = 20
aquêle precisa um ceifeiro, (9)
e Cristóvão parte com a foice; + (10) = 19
aquêle teto precisa côlmo, (10)
e Cristóvão trá-lo às braçadas; (9) = 19
para fazer o casebre da viuva não há **pedra**, (16)
e Cristóvão chega da remota **pedreira** / + (13)
gemendo sob os blocos de rocha. + (23) = 39

É Cristóvão quem sopra o fogo do ferreiro; (13)
é Cristóvão quem sacode, / à matinas, / a corda do sino;
(8 + 4 + 5 = 17)
é êle que sózinho, / abre nos lameiros / a calçada nova;
(7 + 12 = 19)
é êle quem escava os poços, / nos pátios dos casais.
(9 + 7 = 16)
Á noite estava prostrado.» (8) (*UP*, 72)

De nuevo comprobamos aquí como Eça contrapone dos conceptos rítmicos distintos — buscando una síntesis. Desarrolla dos grupos cuaternarios de movimiento francamente oratorio: el primero con cada rama dividida en dos unidades de longitud aproximadamente igual, y el segundo en largos miembros con divisiones interiores irregulares. En el conjunto del período la cadencia binaria interior del primer grupo, con sus ramas en cortes regulares, se resuelve en el efecto de mayor amplitud de los miembros del segundo. Este doble movimiento de alta retórica se corta súbitamente — y contra todas las costumbres rítmicas del movimiento oratorio — en una frase breve, en caída rápida, de una extensión justamente la mitad de la rama inmediatamente anterior. Esta es la arquitectura favorita de Eça en la frase simple, según vimos. Así pues, después de hacer marchar sus frases «avec des pompes cadencées de procession» (1), y dar gusto al atavismo del oído en las amplias y acompasadas armonías de los dos sistemas cuaternarios, se corrige, y busca un choque, una disonancia, que dé un sentido completamente nuevo a la melodía del periodo. Ese corte, ese choque, esa asimetría, impiden que ese trozo pueda fácilmente confundirse con el de ningún escritor portugués anterior a él. Por esa simple ruptura, el conjunto cobra una vigorosa originalidad, en la que tradición y modernidad aparecen en una personalísima fórmula de fusión.

(1) *Man.*, xii.

El sistema combinatorio de los ritmos aparece muy a menudo en ramificaciones sucesivas, jerarquizadas, en las que de unos patrones brotan otros, subordinados, con una técnica muy compleja de paralelismos consecutivos, que implica un virtuosismo rítmico de alto vuelo. Veamos un esquema de este tipo aplicado a desarrollos ternarios:

«...aquela alma alemã
- *que* exhala *toda* a sua imensa dôr em frescas cantigas religiosamente humanas,
- *que* tem
  - *tôdas* as simplicidades, (8)
  - *tôdas* as inteligências, (8)
  - *tôdos* os devêres, (6)
- *que*
  - *quando olha para* a terra *é para* amar, (13)
  - *quando olha para* o céu *é para* orar, (13)
  - *quando olha para* si *é para* morrer.» (13) (*PB*, 152)

Cuando los grupos rítmos se ligan en orden lineal, sin ramificaciones, la combinación de binario y ternario es muy frecuente. El período, o la frase, tienen así un movimiento creciente que presta a la expresión una particular intensidad. Generalmente en estos casos la longitud de las ramas, que suele ser breve, presenta, de unos grupos a otros, una línea suavemente progresivo-regresiva, en contraste interior con el movimiento general del sistema, lo cual es de efecto muy agradable:

«Num lado cavava-se o vale do Hinon,
- abrasado (4)
- e lívido, (4)
  - *sem uma* herva, (5)
  - *sem uma* sombra, (5)

juncado
- de ossos, (3)
- de carcassas, (4)
- de cinzas.» (3) (*Rel.*, 230).

La combinación de ternario y cuaternario es asimismo común. El ejemplo que sigue está particularmente bien logrado:

«A vantagem de
- permanecerem, (5)
- e sôbre nós renegrejarem, (9)
- e dentro em nós redolorirem — (9)

pois que é só
- relembrando, (4)
- revivendo, (4)
- resofrendo as suas dores / (9)

que a Alma
- se corrige, (4)
- se liberta, (4)
- se aperfeiçoa, (5)
- se torna mais própria para Deus.» (9) (*NC*, 513)

La estructura rítmica va aquí sirviendo y subrayando sutilmente el significado. El primer grupo ascendente suscita con delicadeza la impresión, cada vez más intensa, del efecto de las penas sobre el alma humana; la perfecta isometría de los dos primeros miembros del segundo — continuada en los primeros del tercero — sugieren el progreso de depuración espiritual por el dolor, que conduce hacia Dios; y el crecimiento rápido de las dos últimas ramas del grupo cuaternario final insinúa la perfección del alma y la unión con Dios, que se sigue. La arquitectura rítmica, como podemos comprobar, está trabadísima: todos los últimos miembros de cada grupo tienen el mismo número de sílabas (9) y los demás, breves, tienen aproximadamente la mitad de la extensión de aquellos (4 y 5).

Aunque no tan frecuente como las anteriores la combinación de binarios y cuaternarios se presenta también con bastante abundancia:

«...o bom Almanaque corre tôdos os anos, alvoroçado,

pela cidade, (5)
e pelo campo, (4)

a espalhar a certeza imensa de que doença
e saúde

dependem de termos o fígado
de compleição quente, (6)
de compleição fria, (6)
de compleição sêca, (6)
ou *de compleição* húmida.» (8) (*NC*, 501)

En todos los ejemplos precedentes vemos que Eça muestra una preferencia bastante decidida a la ordenación de sus sistemas rítmicos en disposición ascendente en cuanto al número de sus ramas. No obstante, en numerosos casos, invierte el orden, y comienza con módulos ricos, ternarios o cuaternarios pero de medidas breves y termina con binarios o incluso con la línea simple de la frase, como hemos visto en algún ejemplo anterior:

«*Só* tijolo, (4)
só ferro, (3)
só argamassa, (4)
só estuque: (3)
linhas hirtas, (4)
ângulos ásperos: (6)
tudo sêco (3)
tudo rígido. (5)
E dos chãos aos telhados, (7)
por toda a fachada, (6)
tapando as varandas, (6)
comendo os muros, (5)
Taboletas, (4)
Taboletas...» (4) (*CS*, 49)

La gama de variaciones que Eça sabe dar a sus construcciones rítmicas es muy extensa, a pesar de que parecería que la simetría usada sistemáticamente y de una manera tan continuada habría de conducir su prosa a la fatiga y a la monotonía. Pero no es así. La alternancia de esos ritmos fundamentales, el juego habilidoso de medidas cortas y largas, las inserciones y cruces de unas cadencias en otras (1) — todos estos recursos le permiten crear dentro de patrones de frase de una arquitectura de regularidad clásica, una serie de sutiles asimetrías, disonancias, y armonías que producen una impresión de matizada variedad. Donde se puede observar con mayor claridad esta sabia y sutil composición musical, tan premeditada, es en los desarrollos más amplios, donde el cruce de ritmos binarios ternarios y cuaternarios alcanza un grado superior de esta técnica de sinfonización de cadencias y movimientos:

«E assim, a imaginação, batendo de encontro a tudo o que faz a vida social, perturba a quietação das coisas sérias:

arremessa-se então para a política, *e produz*
os revolucionários, (7)
as mudanças de estado, (7)
a guilhotina; (6)

lança-se na vida moral *e produz*
a orgia (4)
as 'lorettes' (3)
o luxo (3)
as roletas; (4)

e
quando se concentra sobre *si* mesma, (11)
quando se escava a *si* própria (8)

(1) Aparte de su dominio de los ritmos acentuales — de los que nos ocuparemos más adelante.

acontece-lhe o que a tôdas as funções { *que se* isolam, (4)
que se impropriam; (5)

{ ve *falso,* (3)
sente *falso,* (4)
produz *falso.*» (4) (*Egi.*, 97)

El ejemplo que antecede está tomado de las páginas de iniciación literaria del novelista; el que damos a continuación procede de una de sus obras del final. Comparándolos, podemos apreciar que obedecen a un mismo concepto sustancial (1). El segundo no es sino un desarrollo más audaz, más del experto, primero. Lo que en aquél esta esbozado, en éste está llevado a sus últimas consecuencias. Los ritmos que entran a constituir la tectónica melódica del periodo son los mismos: binarios, ternarios y cuaternarios:

«Depois de ter toda a manhã

{ apress*ado* os encaixotadores, (10)
descortin*ado* confortos novos para o abandonado solar, (15)
telefon*ado* gordas listas de encomendas a cada loja de París, (21)

era com delícia que

{ *se* vestia, (4)
se perfumava, (5)
se floria, (4)
se enterrava na vitória, (8)

(1) Con la diferencia esencial de que el primero está desarrollado por medio de lo que Dámaso Alonso llama «geminación», es decir, una proliferación de miembros de significado semejante o sinónimo. de caràcter aproximadamente tautológico. Vid. D. Alonso y C. Bousoño, *Op. cit.*

ou

{ saltava para a almofada do 'phaeton', (12)
e corria ao Bosque, (6)

e saudava { a barba talmúdica do Efraim, (11)
e os bandós furiosamente negros da Verghane, (9)
e o Psicólogo de fiacre, (9)
e a condessa de Trèves (7)
na sua nova caleche de oito molas / (11)
fornecida pelas operações conjuntas (13)
{ da Bolsa (3)
e da alcôva.» (4) (*CS*, 162)

Podemos, sin embargo, apercibirnos de una cosa. Que mientras en el ejemplo anterior predominan las medidas isométricas y la regularidad paralelística de las ramas, en éste, la tendencia es hacia los miembros asimétricos y las relaciones silábicas irregulares.

Pero en ambos, como en todos los precedentes, hallamos que tanto la línea lógica de la frase, como el esqueleto sintáctico que la informa son de una gran simplicidad. Se trata en realidad de frases breves, desarrolladas por medio de multiplicaciones sucesivas de ditintos elementos de ese fácil armazón esencial. Estas hipertrofias le permiten hacer desempeñar al más humilde de ellos un papel rítmico de primera importancia, y de este modo compensar la sencillez de la estructura inicial. Por otra parte la acumulación de expresiones de significado paralelo, cambiantes sucesivos de una misma idea, produce la sensación

«Sintagmas progresivos y pluralidades...», págs. 30-31). Con esa plurimembración se trata de satisfacer voliciones estilísticas de carácter exclusivamente rítmico. No se busca completar conceptos, sino pura e simplemente dar gusto al oído.

de que la frase se está elaborando ante nosotros, de que la expresión va siguiendo a la idea, y en ese deslizarse, tratando de completarla o de darle fuerza afectiva, a veces sobrepasa al pensamiento. Esto crea una engañosa impresión de espontaneidad oral — de que las cosas se están diciendo, más que escribiendo — que es uno de los nortes estilísticos de Eça.

De hecho — sobre todo en su última epoca — se abandona a la voluptuosidad rítmica, y practica sistemáticamente la amplición — la más retórica de las debilidades oratorias. Las formas de su prosa desbordan el contenido, y van dando de sí, estirándose, hasta el último límite, para conjurar los patrones melódicos favoritos. Las frases surgen unas de otras, en proliferaciones sucesivas, no solicitadas por el imperativo de expresión de la idea, sino por el placer acústico y decorativo de colocar medallones y hornacinas en la fachada de su estilo.

Estas arquitecturas multiplicativas, que tienden vigorosamente a la simetría lógica, son típicas de la gran prosa nacional del seiscentos y responden a la retórica del estilo pastoril y del ascético-místico (1); las hallamos repetidamente en Rodrigues Lôbo, en D. Francisco Manuel de Melo, en Fr. Luís de Sousa, en el Padre Manuel Bernardes, y sobre todo en el Padre António Vieira, el más elocuente de todos, cuyos *Sermones* marcan quizás el punto más alto de la prosa clásica portuguesa. Allí hallamos en toda su riqueza estos amplios despliegues repetitivos, creadores de cadencias nobles; este virtuosismo verbal que se regodea en desarrollos sabiamente acompasados de la idea, hasta haberle extraído todas sus posibilidades rítmicas; que se goza en el choque de las antítesis y en el efecto sugestivo de anaforas y epíforas desen-

(1) Que a su vez procede del estilo litúrgico y de la oratoria latina. Vid. Helmut Hatzfeld. *El Quijote como obra de arte del lenguaje.* Traducción [del alemán] de M. C. de I., Madrid, 1949, págs. 349-259. Para un sugestivo análisis esquemático de la plurimembración en la prosa renacentista y barroca española vid. Dámaso Alonso, *Op. cit.*, págs. 30-39.

vueltas en movimentos paralelos de sonoridad elocuente y majestuosa (1).

Es indudable que Eça, sobre todo en su última época, en que había vuelto contritamente los ojos a la emoción de la vieja literatura nacional, fue influído — ya conscientemente — por los módulos rítmicos de los grandes prosistas clásicos, hacia

(1) «*Tudo* cura o tempo, { *tudo* faz esquecer, (6) / *tudo* gasta, (4) / *tudo* digere, (5) / *tudo* acaba. (4) }

[.................................]

De todos os instrumentos, com que { o *armou* a **natureza** / o *desarma* o **tempo** }

{ Afroixa-lhe o arco, *com que já não* tira; (5 + 5 = 10)
embota-lhe as setas, *com que já não* fere; (5 + 5 = 10)
abre-lhe os olhos, *com que vê* o que *não* via; (5 + 8 = 13)
e faz-lhe crescer as asas, *com que* voa e foge. (8 + 5 = 13) }

A razão **natural** de tôda essa diferença, é porque o **tempo**

{ tira-lhe novidade às coisas, (8)
descobre-lhe os efeitos, (7)
enfastia-lhe o gôsto. (7) }

e basta que sejam usadas para não serem as mesmas.» (8 + 8)

(Padre António Vieira, *Sermões*, «O tempo e o Amor»)

«Arranca o estatuário uma pedra dessas montanhas { tosca, (2) / bruta, (2) / dura, (2) / informe, (3) }

e depois que desbastou o mais grosso, toma { o maço (3) / e o cinzel na mão, (7) }

e começa a formar um **homem** { primeiro *membro* a *membro*, (7) / e depois *feição* por *feição*. (9) }

(Continúa)

quienes había mostrado una desdeñosa ignorancia en su juventud (1).

9. — *Conclusión.*

A través de nuestro análisis hemos hallado que Eça emplea una gran variedad de frases, con las que obtiene una multiplicidad de ritmos, que el organiza en ricas combinaciones y

---

até a mais miúda {
ondeia-lhe os cabelos, (7)
alisa-lhe a testa, (6)
rasga-lhe os olhos, (5)
afila-lhe o nariz, (7)
abre-lhe a bôca, (5)
avulta-lhe as faces, (6)
torneia-lhe o pescôço, (7)
estende-lhe os braços, (6)
espalma-lhe as mãos, (6)
divide-lhe os dedos, (6)
lança-lhe os vestidos: { aquí desprega, (5) / alí arruga, (5) / acolá recama; (6) }
}

e fica um { homem perfeito,
e talvez um Santo, que se pode pôr no Altar.» (8 + 6 + 8) }

(*Ibid.*, «Exemplo do estatuário»)

En realidad todo este elaboradísimo sistema rítmico se puede reducir en lo esencial, a las tres figuras retóricas de sonido y ornamentación vocal conocidas en la tradición clásica bajo la rúbrica comun de *schemata*, a saber: *isocolon, parison* y *paramoion* — cláusulas sucesivas de la misma longitud, de estructura similar, y de sonido semejante, respectivamente.

(1) Alberto de Oliveira y António Nobre, que lo encontraron en una de sus excursiones por las librerías de ocasión del Sena en busca de viejos clásicos peninsulares, cuentan que les dijo: «cheguei à velhice casi analfabeto e tenho agora de voltar à escola para conhecer os mestres de nossa língua e da nossa história. Ando por aquí a formar-me em humanidades... por estes melancólicos cais do Sena, onde ao fim de longas pesquisas... lá descubro um Fernão Lopes, ou arremato um Damião de Góis, ou um António Vieira, encadernados para a eternidade em sólida carneira lusitana!» Vid. A. de Oliveira, *Eça de Queiroz* (*Páginas de memórias*), 2.ª Ed., Lisboa, 1945. págs. 51-52. Sobre esto contamos también con el testimonio de Eduardo Prado. «São longas as suas estações enfrente aos alfarrabistas e nunca volta êle para Neully sem alguma estampa portuguesa ou alguns volumes de velhas coisas peninsulares, crónicas, sermões, vidas de santos, obras de mística portuguesas ou espanholas, que depois leva horas a concertar, a tapar os buracos dos bichos, a lavar, a polir...» Vid. *E. de Q. visto pelos seus contemporâneos*, Lisboa, 1945, pág. 270.

cruces. En ese conjunto se marcan dos orientaciones, muy definidas, que parecen estar en conflito. De una parte, una tendencia a buscar un tipo de expresión nuevo: breve, desarticulado, cortado, lleno de anteposiciones y postposiciones. Una frase que busca revolucionariamente contrariar todo lo habitual y esperado, y que toma la contrapartida de la oratoria, tratando por todos los medios posibles de obtener una línea melódica de un concepto armónico completamente distinto, en cadencias menores, quebrada en choques, cortes y disonancias, que buscan herir los hábitos de oído de la literatura nacional. Una frase, en fin, que persigue dar — engañosamente — la impresión, del descuido afectivo de la expresión hablada, de la formulación de un pensamiento en estado naciente, que se expresa espontáneamente según se va modelando. Y conviviendo con ésta tendencia, la contraria: un desarrollo oratorio, dentro de la más pura tradición clásica, con amplios desenvolvimientos retóricos, en ramificaciones de una arquitectura calculada con minuciosa precisión. Ambas tendencias aparecen cruzadas, contradiciéndose mutuamente en expresivos choques, reveladores del conflicto interior. Transiciones súbitas de las cadencias amplias de una prosa de orquestación «noble», elocuente, clásica, a movimientos de expresión sueltamente natural, dentro de las pautas más revolucionarias de la literatura europea del momento; alternaciones de los desarrollos retóricos más cerradamente sistemáticos, con las

líneas quebradas, irregulares y afectivas de la conversación. De ese contraste de un estilo que posee dos direcciones rítmicas, simultáneas y contradictorias, que conviven en simbiosis, sirviéndose y condicionándose mutuamente, nace la original personalidad melódica de la prosa queirociana, en la que se manifiesta, una vez más, la polaridad constante de su psique. Todo esto, naturalmente implica virtuosismo y retórica. Pero Eça supo hacer, por el toque mágico de su superior capacidad de creación literaría, un uso tan sutil de ese virtuosismo — que lo que en otro sería fórmula, receta, simple oficio aprendido, en él es una compleja realidad estilística de la más alta calidad, donde las fronteras de lo espontáneo y lo calculado son difícilmente discernibles. Del choque de una vieja y una nueva retórica lo que surge con plena virtud estética es la sensación aguda de una personalidad literaria específica, original, que, como todo espíritu auténticamente creador, funde en una síntesis misteriosa lo vitalmente renovador de su tiempo con los elementos positivos de la tradición, revelando así una nueva visión artística del mundo, dentro del genio, irrenunciable, de su lengua y su cultura.

VIII

LA POETIZACION DE LA PROSA

Hemos podido apreciar cómo la arquitectura de la frase queirociana va mostrando en su desarrollo una sensible tendencia hacia las formas regulares, que indican una intención de lograr cadencias métricas y estróficas. La simetrías y los paralelismos, así como las enumeraciones, producen un tipo de sonoridad acompasada y regular, sugestiva de una atmósfera poética. La melodía, el ritmo, la homofonía y las medidas silábicas de la frase y el período son utilizados como agentes de excitación de un clima de vagas resonancias líricas. Más y más, según avanza en su carrera literaria, Eça va poniendo el elemento musical («de la musique avant tout chose») en el primer plano de sus preocupaciones técnicas, buscando proyectar en la base misma de su prosa modos poéticos que le asseguren la complicidad de nuestros sentidos, para conducirnos al clima íntimo de su creación, al movimiento lírico en que la idea nace envuelta en su espíritu. Se doblega a su propension anímica emotiva y se goza en concitar atmósferas. A partir de su abandono de la ortodoxia del realismo — que en él siempre fué más teórica que práctica -- su «*yo*» artístico más recóndito y auténtico, el más inalienable, el de los «poemas en prosa» de la *Gazeta de Portugal*, el que siempre se había encontrado vagamente incómodo en la exigente descripción

de las «formas varias da baixeza humana» (1), empieza a aflorar en su estilo otra vez. Esta exteriorización irá en aumento hasta el final, logrando su mayor intensidad en los cuentos y las «Leyendas de Santos», que por su brevedad y el carácter mismo de los temas, alejados de la realidad presente favorecían la fruición de esas inclinaciones. No obstante, aún en las novelas y obras largas de la última época (*ICR, CS, CFM*) este fenómeno es asimismo muy apreciable. Por medio de una variada utilización de los valores fónicos de las palabras, Eça, — asociando sonido y significado, sirviendo cada idea y cada emoción con la melodía y el ritmo que misteriosamente le corresponden en nuestro espíritu — no sólo alcanza una insinuante expresividad, totalmente nueva en la prosa portuguesa, sino que logra comunicarnos lo que de más sutilmente personal había en su identidad de artista.

En su uso de la sonoridad de las palabras y de sus combinaciones — consideradas en sí mismas o por las resonancias de índole psicológica que suscitan — Eça se sirvió de recursos accesibles a la prosa y al verso; y de otros que siendo característicos de la poesía, son, sin embargo, suceptibles de ser hábilmente adaptados a la prosa y producir en ella efectos de evocación musical altamente sugestivos.

1) *Armonía imitativa. Aliteración*

De todos estos procedimientos el más inmediatamente perceptible, y al mismo tiempo el que está situado más en el substrato de la materia verbal misma, es el basado en los efectos de «armonía imitativa» (2) resultantes de la combinación de los sonidos de las

(1) *CI*, 121.

(3) Tomamos esta expresión de Maurice Grammont (Vid. *Traité de Versification Française*, París, 1879, pág. 221). Antoine Albalat la ha usado también postriormente (Vid. *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*, Paris, 1910,

palabras con su contenido representativo. Esa combinación puede ir dirigida a reforzar auditivamente la evocación de la cosa mencionada; a suscitar asociaciones que la sugieran por la via sensorial; o simplemente a conjurar una atmósfera musical difusa e inconcreta que dé mayor valor expresivo al contenido lógico o de representación de las palabras — por las obscuras relaciones que unen en nuestra vida psicológica el sonido de éstas con el significado, o mejor dicho quizás, con las excitaciones emocionales que este produce. Esto es lo que Valle Inclán llamaba el «milagro musical» de las palabras (1).

Eça tiene sin duda una gran sensibilidad perceptiva para estos misteriosos y difusos valores evocativos y sabe hacer acompañar constantemente la expresión racional con el hechizo sonoro; la idea nos llega envuelta en la sensación, la emoción de la cosa. Pero eso tenemos la impresión de que Eça conoce, trata y ama las palabras como cosas vivas, y que ningún aspecto de ellas escapa a su atención; que las analiza delicadamente, por dentro y por

pág. 130). La retórica barroca conocía este recurso estilístico con el nombre de *agnominatio*: el uso, onomotopéyco o no, de la repetición o eco verbal de un sonido o grupo de sonidos semejantes, con vistas a producir un efecto expresivo. El estudio de los problemas psicológicos, lingüísticos y estilísticos que las relaciones entre los valores fónicos y semánticos de las palabras plantean, está apenas esbozado. R. Wellek y A. Warren en su magistral *Theory of Literature* (N. Y. 1942. Ch. XIII, Págs. 163-164) resumen la cuestion de los «sound-patterns» de manera particularmente clara, abordándola en sus dimensiones generales, desde el mero «sound-imitation» hasta los aspectos infinitamente más complejos del «sound-symbolism» y de la «fisonomía» de las palabras.

(1) «El poeta ha de confiar a la evocación musical de las palabras todo el secreto de esas alusiones, que están más allá del sentido humano apto para encarnar en el número y en la pauta de las verdades demostradas. ... El secreto de las conciencias sólo puede revelarse en el milagro musical de las palabras». *La Lámpara maravillosa*, [1916], Madrid, 1922, págs. 53-54, 55. Ejemplos, muy dispares, de esa alusion simbólico-evocativa, de ese «milagro musical» de las palabras serían «The Raven» y «The Bells», de Edgard Allan Poe y «The Congo», de Vachel Lindsay.

fuera, conoce su fisonomía, su anatomía y su fisiología, y sopesa letra a letra, sílaba a sílaba, todas sus posibilidades latentes de expresividad, tanto aisladamente como en asociación. Es un maestro de esta orquestación interna de su materia verbal. Alguns ejemplos demostrarán el uso que Eça hace de esa «armonía imitativa», de ese segundo mensaje, auditivo, que está siempre actuando en su estilo.

Unas veces es el eficaz uso burlesco de la aliteración cacofónica, sugiriendo onomatopéyicamente la acción expresada por las palabras, con vigor descriptivo:

> «Bufava, arfava, esfalfado daquêle fogoso desabafo». (*ICR,* 102)

Ejemplo éste particularmente bien logrado, donde la reiteración acompasada del sonido de la *efe*, y el predominio de las vocales *a* y *o* nos dan la viva sensación de estar oyendo la respiración agitada del personaje.

> «...Um rude trovão rolou, atroou a *n*oite *n*eg*r*a.» (*OM,* I, 327)
>
> «E, saíndo, a sua voz roncante perdeu-se no rumor da rua.» (*OPB,* 158)
>
> «...e *ra*pido recomeçou a rolar retumbante.» (*CS,* 332)

En el primer ejemplo la aliteración de *r* y *t* se combina con la armonía imitativa de las vocales fuertes, particularmente *o* y *u* para sugerir auditivamente el sordo retumbar del trueno. En los otros dos, la simple aliteración sirve de ilustración auditiva a la idea de sonoridad de la voz humana.

Por el contrario concentra cuidadosamente sonidos nasales, líquidos y labio-dentales para crear la sensación de suavidad, delicadeza e indolencia, por una asociación psíquica, musical, en el fondo no claramente racionalizable, pero evidente:

> «E*n*tão, abrasado, fui ouvi*n*do todos os *rumores* í*n*ti*m*os, de u*m* lo*n*go, le*n*to, lâ*n*guido ba*nh*o.» (*Rel.,* 113)
>
> «... u*m* *m*oço loiro, lento, lânguido, que se curvava e*m* silê*n*cio dia*n*te dela.» (*OM,* I, 418) (1)
>
> «...uma figura entrou, velada, vaga, vaporosa.» (*Rel.,* 117)

Los sonidos fuertes los utiliza generalmente para ayudar a sugerir impresiones de cosas adversas o hirientes, como la desolada y abrupta hostilidad de un paisaje, — o la sensación de la carne castigada por puntas agudas:

> «...Da *bor*da de *r*ígidas esca*r*pas, pendem pe*r*didamente sôb*r*e p*r*ofundidades, palmei*r*as desg*r*enhadas.» (*Con.,* 154)
>
> «...um corpo pisado, penitente, fer*ido* pelos p*icos* dos c*ilícios*.» (*Rel.,* 42)

En este último ejemplo el carácter buído, penetrante, de la armonía vocálica en *i-o,* desarrollada en los tres elementos finales de la frase contribuye a hacer aún más viva y sensible la impresión total.

Ese mismo patrón de eco repetitivo lo hallamos haciendo curiosamente expresivas y perceptibles ciertas complejas y sutiles sensaciones sinestésicas:

> «para além era o azul f*ino* e fr*io* do r*io*.» (*OM,* II, 251).

La conocida tendencia de Eça hacia la disposición binaria de elementos, y hacia la simetría, le lleva a combinar esas nor-

(1) El Simbolismo generaliza estos recursos musicales que el Modernismo hispano adoptará con entusiasmo. Recuérdese el «bajo *el ala leve del leve abanico*...» del poema «Era un aire suave...», de Rubén Darío. (*Prosas Profanas,* 1896)

mas de composición con la armonía verbal, en busca de efectos sonoros dobles que realcen y hagan más patente, al subrayarla musicalmente, la oposición de ideas y sensaciones de que tanto gusta:

> «a fonte esterilizada para os dentes;
> o repuxo **borbulhante** para a **barba**;
> e ainda botões discretos, que, roçados,
> desencadeavam esguichos,
> cascatas **cantantes**
> ou um leve orvalho estival.» (*CS*, 42)

El contraste de representaciones se insinúa en nuestro espíritu no sólo por el camino consciente de la percepción lógica, sino también por el subconsciente de la sugestión de los fonemas que en la expresion de cada una de ellas predominan. Esto se hace particularmente sensible en los dos últimos miembros de la frase. En uno, repetición acompasada de sonidos fuertes, que ayudan a evocar el chorro de agua, vigoroso y abundante, mientras que en el otro la aliteración es de carácter suave (*l-v*), como la sensación del agua pulverizada en finas gotas.

A veces el juego musical con la materia fónica de la frase alcanza un virtuosismo tan complejo, que sospechamos que la selección de las palabras ha sido hecha teniendo en cuenta simplemente sus valores sonoros, y sus posibilidades de integrarse armónicamente dentro de una norma auditiva establecida de antemano con toda premeditación. Pongamos por ejemplo el caso siguiente, donde esa pauta sirve para sugerir el carácter de una voz humana, primero directamente, y después en la imagen con que se la describe:

> «...um vozeirão de **grosso** metal, que **gracej***ando*
> mais se **engrossava**, **rolava pelo pátio**, numa *cadencia*
> *cava* de **m***a***lho** *malh***ando**:» (*ICR*, 22)

Todo el esquema de sonidos de la frase aparece íntimamente trabado. Las aliteraciones se repiten en series dobles sucesivas (*gr, v, p, c, m, lh*). Por si esto fuese poco hay dos sistemas de consonancias, uno encerrado en el otro (*gracej***ando**-*malh***ando** y *engross***ava**-*rol***ava**-**cava**). El eslabonamiento de los fonemas aliterativos, las similicadencias y la ausencia casi total de vocales débiles crea en nuestro oído una impresión muy «directa» y fiel de la realidad a que se alude. Añádase ahora que en la última rama del ritmo oracional — que es una metáfora descriptiva de esa voz — los acentos se organizan en patrón regular (**cad***éncia* **cáv***a de* **málh***o* **malh***ándo*); y que las primeras sílabas de las cuatro palabras que componen esa masa rítmica son iguales dos a dos. El resultado es que percibimos también, simultáneamente con el contenido significativo de la imagen, la sensación, sorda y profunda, del golpe del «malho» sobre la parva, en tiempo de trilla. Esa voz se grabará en muestra mente con tal «personalidad», que, desde ese momento—en que por primera vez la «oímos», antes que aparezca el personaje a quien pertenece, — pasa a ser una de las notas más caracterizantes de éste, a lo largo de la novela (*ICR*).

Otras veces esta técnica sutil de efectos de sonido nos parece motivada por el puro deseo de gozarse en el manejo musical de su materia, por alarde de maestría ante sí mismo. Esto ocurre con cierta frecuencia en *CS* — obra, a nuestro juicio, de decadencia, donde todos los recursos estilísticos de Eça están llevados a la exageración. El excesivo recreo retórico en el «oficio», el placer del dominio del instrumento verbal, le conduce a veces a ser dominado por él; a que las masas idiomáticas se le vayar disponiendo bajo la pluma, inconscientemente, en patrones fónicos regulares, que surgen animados por la costumbre del oído:

> «...oito caixões pequeninos, cobertos dum **veludo**
> **vermelho** mais de **festa** que de **funeral**, com mólhos
> de rosas espalhadas...» (*CS*, 233)

Sus mejores efectos de armonía imitativa los consigue con el uso burlesco de los ecos verbales. Por ese medio hace particularmente vivas ciertas representaciones:

> «...empurrado involuntariamente para as doçuras da *vida íntima*, fazendo **b***i***r***i***b***i* no **be***i***c***i***nho** de **B***i***b***i*...» (*CA*, 174)

La aliteración en *b* hace visualizar el gesto ridículamente infantil de la boca del padre haciendo fiestas al niño; y la reiteración del sonido agudo de la vocal *i* sugiere el aflautamiento aniñado de la voz, que acompaña al gesto. Ambos recursos evocan la ternura paternal, vista desde un plano grotesco.

A veces parece que Eça de propósito, va demasiado lejos. Tenemos la impresión de que estira intencionadamente el proceso, con cómica exageración. buscando, en una especie de virtuosismo bufo — y con un guiño cómplice al lector — caricaturizar sus propios procesos. Conciencia irónica de regodeo culpable en el placer material de la palabra, que se manifiesta de esta manera, siempre que el tema autoriza una actitud de burla. Para eso, desarrolla cadenas de palabras de base fónica semejante, o la misma palabra con distintas modulaciones de la raíz, en un desmedido juego de sonoridades repetitivas crecientes:

> «— O quê, o Dâmaso **coitado**!...
> — Sim, **coitad***o*, **coitad***inho*, **coitad***íssimo*...» (*OM*, II, 463)

Esto le permite lanzarse a toda clase de travesuras neológicas, como en este ejemplo:

> «...*Vanderbilt*, o **milionário** *Vanderbilt*, o **milionar***íssimo* *Vanderbilt*, o *americano* mais **milionar***izante* da *América* **milionar***izadora*.» (*NC*, 444)

En otros casos — como el que sigue — la combinación de semejanza fonética parcial y disparidad sémica *(paronomasia)* le facilita la consecución de otro efecto favorito: la sorpresa — acentuada, como siempre, por la pausa del guión:

> «...é uma formidável e grandiosa estação de livros: Aos romances nem aludo: **mont***ões*, **mont***anhas* — **mon***turos*!» (*CI*, 33)

El lector se desliza por el tobogán repetitivo para hallarse ante un el fin es inesperado, por el abrupto choque semántico del último elemento [*montones*, *montañas* — *muladares*!]. El resultado es cómico.

En todos estos ejemplos, y en otros anteriores vemos aparecer con una tonalidad humorística una de las notas más características del estilo queirociano, a la que nos hemos referido ya en varias ocasiones: la repetición verbal. De ella sacó Eça un extraordinario partido dándole numerosas y personalísimas formas.

2. — *La repetición como agente lírico.*

Sabemos que Eça trabajaba con un vocabulario reducido, y que esto era consecuencia de uno de sus principios básicos de estilo: no emplear sino un léxico declarativo, natural, fácil, en el nivel medio de la lengua de la conversación

Esto lo obligaba a procurar por todos los procedimientos valorizar, no sólo significativamente sino estéticamente, sus limitados elementos verbales. De cómo logró lo primero ya nos ocupamos oportunamente. Uno de los arbitrios para conseguir lo segundo — y de los más eficaces — es la repetición. Por medio de ella veremos las plabras más cotidianas y humildes del idioma tomar una intensa carga poética y convertirse, de pronto, en focos de irradiación lírica, en agentes de poetización del estilo.

Al tratar de los sistemas rítmicos, ya vimos la fuerte inclinación de Eça a repetir gran número de elementos en los distintos miembros de ellos, que solían tender a la casi completa identificación, — lo cual le servía para reforzar extraordinariamente el valor de los elementos no comunes. Así hemos encontrado nombres, verbos, pronombres epítetos, e incluso simples nexos lógicos, duplicados, triplicados o multiplicados, en los desarrollos de simetría rítmica de la prosa, así como en las enumeraciones. La repetición simétrica es un proceso estilístico antiguo. Es un recurso frecuente en los clásicos portugueses. Pero se podría ir aún más atrás en la tradición literaria nacional: la repetición paralelística es una cárateristica técnica de primera importancia en la poesía medioeval galaico-portuguesa, donde constituye un proceso fundamental (1). Eça hará de él también un elemento suscitador de ritmos en su prosa, y un agente importantísimo de creación de clima lírico, utilizando una gran variedad de fórmulas.

Ya está presente este procedimiento estilístico en las obras de juventud, pero con un carácter embrionario, de tectónica muy simple, sin que realmente esté integrado en el estilo como elemento motor. Generalmente lo hallamos en las enumeraciones y parece tendiente a la creación tímida de simetrías artificiales, como de falsas ventanas, en la fachada de la prosa:

«...e de cima o grande **ceu**,
o **céu** justo,
o **céu** sereno,
o **céu** sagrado,
o **céu** consolador,
cuspia neve sôbre aquela carne miserável.» (*PB*, 52)

(1) Vid. M. Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, Lisboa, 1929, págs. 267-289; y *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, Lisboa, 1934, también del mismo autor, págs. 81-84.

Y cuando aparece utilizado para producir la cadencia breve, cortada en isocronía monocorde, tiene una tendencia al exceso que denuncia cierta inexperiencia de dosificación.

«...*mulheres despidas*, pedrarias, e **oiro**, **oiro**, **oiro**, e ainda **oiro**, e *mulheres despidas* e mais **oiro**.» (*PB*, 102) (1).

En las obras de madurez la repetición simétrica regular aparece como uno de los agentes principales de polarización, o de apoyo de los ritmos. La colocación de la misma palabra al principio o al fin de los miembros simétricos refuerza el carácter estrófico del esqueleto rítmico-expresional de la frase, subrayándolo y guiando hacia él la atención del lector, por el ritornelo de la homofonía. La palabra repetida, pivote de la cadencia, pasa a actuar con poder de galvanización sobre el conjunto de la frase, haciendo de polo emocional, al cual las demás se subordinan. Sirve así de centro de gravitación significativo, musical y pictórico, que se graba con gran vigor en la imaginación:

«E na sua cruz de pau preto, o Cristo, riquíssimo, maciço,

tôdo de **oiro**,
suando **oiro**,
sangrando **oiro**,

reluzia preciosamente.» (*Rel.*, 307) (2)

(1) Aún tienen el carácter de fórmula aprendida. Cf. «Des *fleurs*, des *fleurs*, des *fleurs*, encore des *fleurs*, partout des *fleurs*.» T. Gautier, *Le Roman de la Momie*, Paris, Nelson, s. d., pág. 127. Refuerza esta impresión el hecho de que en este periodo de iniciación Eça prodiga estas fórmulas casi automáticamente. Cf. «...*mulheres nuas* e **oiro**, **oiro**, **oiro**, e ainda **oiro**, *mulheres nuas*, e mais **oiro**.» *DE*, (1867).

(2) «...tinha na boca um sabor de **oiro**, uma secura de pó de **oiro** na pele das mãos: as paredes das casas pareciam-me faiscar como longas lâminas de **oiro**: e dentro de cérebro ia-me um rumor surdo onde retilintavam

«Depois,
com as mãos salpicadas de **sangue**,
a perna do porco bem alta a pingar **sangue**,
deixando a res a arquejar numa poça de **sangue**,

o piedoso homem galgou a colina, correu à cabana...» (*Con.*, 139)

«A aurora despontou, com ardente pompa, comunicando
à **terra** *alegre*,
à **terra** braviamente *alegre*,
à **terra** *ainda sem* andrajos,
à **terra** *ainda sem* sepulturas,

uma *alegria* superior, mais grave, religiosa e nupcial.» (*Con.*, 170)

«...sempre remexendo desesperadamente nos baús, e até na palha dos enxergões, a ver se descobria
fotografia *de* **homem**,
carta *de* **homem**,
rasto *de* **homem**,
cheiro *de* **homem**.» (*Rel.*, 34)

« — porque (acrescenta o Sr. Aulard) tem havido livres-pensadores
muitíssimo fanáticos,
muitíssimo estúpidos,

---

metais — como o movimento dum oceano que nas vagas rolasse barras de oiro.» (*Man.*, 38). Estos dos ejemplos, de 1880 y 1887 respectivamente, son una prueba muy palpable de hasta que punto el estilo de Eça se desarrola dentro de sus bases iniciales, y de como vuelve abiertamente a ellas cuando, abandonando el realismo objetivo experimental, parte nuevamente para «os campos do Sônho» de la imaginación, otra vez «a fazer Fantasia», pero ahora «sobriamente... parcamente», cargado de experiencia — como es natural.

muitíssimo grosseiros,
muitíssimo intolerantes,
e **muitíssimo** reles!'.» (*NC*, 246)

Eça sabe introducir agradables variaciones expresivas en el proceso de la repetición simétrica. Una de ellas es la disposición en parejas. La reduplicación se realiza dentro de cada miembro rítmico de la simetría, variando el elemento repetido en cada uno de ellos, pero correspondiéndose en la colocación con lo que crea en el centro del periodo un esquema melódico-rítmico regular que sirve de núcleo expresivo y musical:

«E no teatro das 'Noveautés', no 'Palais Royal', nos 'Buffos', ria, batendo a coxa,

com **encanecidas** facécias de **encanecidas** farças,
antiquíssimos trejeitos de **antiquíssimos** actores,

com que já rira na sua infância, antes da guerra, sob o segundo Napoleão.» (*CS*, 162)

Esta repetición homofónica, tan cercana, se presta maravillosamente a la utilización del procedimiento con vistas a la armonía imitativa — y Eça no deja de aprovecharla, subrayándola en la frase con sílabas aliterativas, adicionales:

«Os **troncos** batiam *contra* os **troncos**;
as **rochas**, *com* es*tr*idor, que*br*avam *contra* as **rochas**.» (*UP*, 199)

Logra así aciertos de musicalidad imitativa como el que precede, en el que la imagen visual y auditiva se unen de una manera indisociable y tenemos la impresión de que incluso las palabras baten y chocan unas con otras, colaborando gráficamente al efecto.

Aparte del carácter rítmico, y por lo tanto poético, que la repetición regular o paralela presta al estilo — por sus resonan-

cias cadenciadas y musicales — la permeación lírica que se deriva del empleo de este recurso, procede de su vigor expresivo considerado en sí mismo, independientemente de sus efectos melódicos. Esto es particularmente cierto en lo que se refiere a la repetición que afecta no a un elemento de la frase, aislado, como en los ejemplos precedentes, sino a una parte completa de ella, a una idea completa, o incluso a la frase en su totalidad.

Veamos, por ejemplo, el efecto emotivo, de expresión lírica, que toma, en la frase siguiente, la idea de continuidad de una acción simple, por el hecho de ser expresada por medio de una repetición triple:

> «E S. Bento, que raramente juntava algumas ervilhas ao seu pão, pode depois, atraves de séculos, no *Céu*, correr cada alvorada às portas do *Céu*,
>
> que **se abriam**,
> *e* **se abriam**,
> *e* **se abriam**,
>
> para receber cinco mil santos, que eram tôdos da sua regra.» (*NC*, 431) (1)

Si substituímos aquí esa repetición por un adverbio (*continuamente*, o *constantemente*), veremos a la frase perder todo su encanto, tan expresivo del hagiografismo lírico, irónico y tierno

(1) El Simbolismo poético y dramático, — y sus seguidores, de todas clases — explotaron, hasta la saciedad, la repetición, haciendo de ella un rasgo retórico de escuela. Recuérdense los poemas de D'Annunzio publicados de 1881 a 1883, o cualquiera de los dramas de Maeterlinck, donde es un proceso estilístico básico para producir un ambiente indefinido de inquietud, de misterio y de presagio. El Modernismo hispano-americano hizo suyo este recurso, con entusiasmo. Baste recordar, como característico el «Nocturno II» de José Asunción Silva, que es el punto de partida del uso — y abuso —

del Eça de la última época. Advertimos cómo esa repetición (tema central) esta precedida y sutilmente realzada por otra (*Céu*) que la precede y ayuda a subrayar su efecto como un tema melódico subordinado.

O el ejemplo que sigue, donde una repetición, al fin de la frase, cambia totalmente la atmósfera de ésta. De una enumeración de carácter puramente lógico, objetivo, abstracto, sin emoción alguna, a una visión vívidamente subjetiva, lírica, que valoriza y empapa poéticamente el conjunto:

> «...e ela, em poucos anos, conhecerá a melancolia das rugas, dos cabelos brancos, das dôres da decrepitude,
>
> e dos passos **que tremem**,
> apoiados a um pau **que treme**.» (*Con.*, 303)

Hay otro tipo de repetición simétrica que es abrumadoramente abundante en toda la obra de Eça de Queiroz. Consiste en la duplicación — y a veces la triplicación — de frases completas; es decir, es la simetría repetitiva llevada a sus últimas consecuencias. Se trata de una proyección directa de la intensidad afectiva de la lengua oral, en la cual se produce habitualmente, como un refuerzo expresivo, bajo la influencia de la fuerte tension emotiva de la expresion hablada. Por esta razón aparece, en la inmensa mayoría de los casos, no en la lengua propia del

del procedimiento. («Y eran una sola sombra larga...», repetido obsesivamente). Cf. también estos otros ejemplos, más cercanos en estructura al que citamos de Eça: «...la divina Eulalia *ríe, ríe, ríe*.» Rubén Darío, *Prosas Profanas*, 1896; «...algo como un suspiro *que se alarga, y se alarga, y se alarga...*» J. Santos Chocano, «La canción del camino»; «Pegasos fantasmas los cuatro bridones — *galopan, galopan, galopan, galopan...*» Amado Nervo, *Los jardines interiores*, 1905. Valle Inclán, en este caso bajo la influencia directa de Darío, aplica esta forma expresiva a la prosa: «...y luego retorciéndose una mano *ríe, ríe, ríe*.» *Jardín Umbrío*, 1903.

escritor, en la narración, sino en la lengua de sus personajes, en la técnica del diálogo. Esta repetición es un excelente medio de proyectar el estado de un alma agitada por fuertes excitaciones emocionales. Por medio de ella se logra crear un ambiente de tensión dramática. La monotonía y fijeza de la expresión sugiere una extraña intensidad de carácter vago misterioso y obsesivo:

> «E a governante, como tonta, entre as ruas de rosas, gemia com as mãos na cabeça:
> — **Ai meu rico senhor, ai meu rico senhor!**» (*OM,* II, 424)

> «E beijava-lhas ora uma ora outra, e as palmas, e os dedos, devagar, murmurando apenas:
> — **Meu amor! meu amor! meu amor!**» (*OM,* II, 87)

> «E que necessidade há que eu lho diga? pois não sabe perfeitamente **que a adoro, que a adoro, que a adoro!**» (*OM,* II, 86)

> «...e te asseguro a única verdade, melhor que todas as verdades — que **te amo,** *e* **te amo,** *e* **te amo,** *e* **te amo!**» (*CFM,* 234) (1)

Contribuye a la creación de ese estado anímico la clara medida acentual y silábica de esta indole de repeticiones binarias, ternarias, y cuaternarias, que en la mayor parte de los casos constituyen versos de tipo identificable y conocido. Así, el primero de estos ejemplos es un alejandrino y los otros son

(1) «...berrava sem cessar, como cevando-se na estridencia da própria voz: — *Quero matá-lo! Quero matá-lo! Quero matá-lo!*» (*OM,* I, 342); Vid., *Ibid,* I, 414-415; II, 201-203, 382, 421, 424-429, 432, etc.; *OPB,* 52, 68, 106, 135; *CPA,* 8, 19, 241; *CFM,* 229; *Man.,* 29-30; *CS,* 17; etc. etc..

eneasílabos y dodecasílabos. Todos con ritmos acentuales perfectamente regulares.

Como de costumbre, no deja Eça de cambiar de signo este recurso expresivo y usarlo en la dirección contraria: para caracterizar sardónicamente a ciertos personajes, dando la sensación oral directa de su vacuidad mental, sus ridículas vanidades:

> «Êle sorria deliciando-se, afiando as pontas do bigode:
> — **Calúnias, calúnias...** — murmurava
> E Leopoldina voltando-se para Luísa:
> — Comprou uma quinta *magnífica* em Bordéus, um palácio!...
> — **Uma choupana, uma choupana...**
> — E naturalmente vai dar festas *magníficas!...*
> — **Modestos chás, modestos chás** — dizia repoltreando-se.» (*OPB,* 424)

> «...e batendo nas costas com a mão papuda e mole:
> — **Isto é um santo,** senhor páraco, **isto é um santo!** Ai devo-lhe, muitos favores!
> — **Deixe falar, deixe falar...** — dizia o cónego. Espalhava-se-lhe no rosto um contentamento baboso.
> — **Boa gota,** — acrescentou, saboreando o seu calix de 'porto'. — **Boa gota.**» (*CPA,* 19)

Volvemos a hacer notar que estas repeticiones de frases exclamativas, además de estos fines líricos, y satíricos, permiten introducir movimientos rápidos, ritmos regulares y cadencias poéticas en el diálogo, donde las posibilidades de musicalización son mucho más limitadas que en la parte narrativa — porque la necesidad de ajustar la expresión a una cierta veracidad realista restringe la libertad del escritor. En la literatura espa-

española es Valle Inclán el primero que en la prosa se apodera de este recurso, prodigándolo densamente, sobre todo en las obras de su primera época (1).

La repetición regular presenta aún otras modalidades en los trozos narrativos. Una muy característica, y procedente también de la lengua hablada, consiste en situar el sintagma repetido, al principio y al fin de la frase, encerrando en medio el resto de ella. La duplicación así, aparte de su efecto rítmico, produce la sensación, oral, de una reiteración vehemente, afectiva:

«**Muito humilde**,
baixando para êle a face,
o bom gigante disse,
muito humilde:
— Oh meu menino, vem, que eu te levo ao colo.».
(*UP*, 184)

Este esquema repetitivo adquiere una mayor intensidad lírica cuando a los dos grupos idénticos, de abertura y cierre,

(1) «Se oía la voz de mi madre: — *¡Espantarme ese gato! ¡Espantarme ese gato!*»...«...seguía gritando: — *¡Espantarme ese gato! !Espantarme ese gato!*», *Jardín Umbrío* [1903] New York, Holt, 1928, pág. 57; «Aun siento el horror de aquella hora: *¡Fué Satanás! ¡Fué Satanás!*»...«como una poseída gritaba: *¡Fué Satanás! ¡Fué Satanás!...*» «Los gritos de la hermana resonaban: *¡Fué Satanás! ¡Fué Satanás!*», *Sonata de Primavera* [1904]. New York, Dryden Press, 1941, pag. 135. En otra versión esta misma narración, publicada aisladamente un año después (en *Jardín Novelesco*, 1905), todo el ritmo de la prosa está basado en repeticiones exclamativas de este tipo, en el diálogo. Solo la frase «*Fué Satanás!*» — aquí título del relato — aparece en seis series dobles que abren y cierran el capítulo y se espacian regularmentea a lo largo de él. Y no son sólo las repeticiones binarias, las que Valle-Inclán practica, sino las ternarias tambien — y de un tipo de estructura silábica y acentual muy semejante a la E. de Q.. Cf. «...a la memoria acalenturada volvían con terca insistencia unas palabras pueriles: *¡Es feúcha! ¡Es feúcha! ¡Es feúcha!*» *Sonata de Invierno*, 1905, pág. 210. De hecho esta clase de repeticiones — de la lengua oral o mental de los personajes — van a ser un elemento esencial del estilo de la prosa novelesca de Don Ramón — sobre todo

se unen palabras en similicadencia, colocadas en posición quiástica:

«**Como uma sombra**, *cas*ou;
deu mais algumas voltas ao tôrno;
cuspiu um resto de sangue;
e *pass*ou **como uma sombra**,.» (*CS*, 10)

La permeación lírica del estilo, por medio de la repetición en patrones regulares, alcanza desarrollos más amplios llegando a extenderse a través de periodos enteros, en ricas y variadas combinaciones.

Unas veces — como en el ejemplo que sigue — hallamos una determinada palabra sirviendo de núcleo y tema central de la repetición *(Elias)*, flanqueada por otras reiteraciones adicionales, que actúan como motivos subordinados *(originalidade — incesto)*. Estos sistemas a su vez aparecen encerrados en otras repeticiones que ligan el comienzo y el fin del período, *(Raposo-Baptista)* dándole un desarrollo y un movimiento regular:

«Mas, desgraçadamente, **D. Raposo**, ————
o **Baptista** ———— não tinha ———— **originalidade.**
Santo respeitável, sim; mas nenhuma **originalidade.**
O **Baptista** *imitava* em tudo servilmente o grande
profeta ———— **Elias;** vivia num buraco ————
como ———— **Elias;** cubria-se de peles de feras
como ———— **Elias;** nutria-se de gafanhotos ——
como ———— **Elias;** e ————
como ———— **Elias;** clamara *contra* ————

en su primera etapa literaria, en que aparecen en sus obras con una reiteración obsesionadora. En un reciente — y excelente — estudio de la prosa de las *Sonatas*, se señalan estas formas de repetición como uno de los mecanismos rítmicos y musicales del estilo del valleinclanesco. (Vid. A. Zamora Vicente, *Las «Sonatas» de R. del V. I.. Contribución al estudio de la prosa modernista.* Buenos Aires, 1951, págs. 254-24). Podría éste ser otro indicio más, a añadir a los que llevamos apuntados, del influjo de Eça sobre el prosista gallego.

— o **incesto** de Achab logo ——————————
o **Baptista** ———— trovejou *contra* ——————
— o **incesto** de Herodiade. ——————————
Por *imitação* ——————— **D. Raposo!»** (*Rel.*, 126)

La línea de desenvolvimiento melódico sigue, pues, un patrón perfectamente calculado en un juego ordenado de motivos en cruce *(D. Raposo — Baptista — originalidade* [2] *— Baptista — Elias* [5] *— incesto — Baptista — incesto — Baptista — D. Raposo)*. Estas repeticiones son subrayadas por otros acordes menores de la misma naturaleza *(imitava — imitação; como; contra)*. Como puede verse se trata de una verdadera sinfonización de la prosa.

Otras veces las repeticiones se van ligando y cruzando en pares y tríos regulares a través del párrafo, y el esquema se cierra generalmente con la duplicación de una palabra situada al comienzo:

> «... tôdas as noites milhares de vozes trémulas de emoção continuam a gritar: Bravo, **Sófocles!** e decerto devotos do seu gênio iriam, como os soldados de Lisandro, coroar de flores o seu **túmulo**, se fosse possível saber onde se encontra o seu **túmulo.** Dizem que era na **Dacélia** — e que quando já não existia lá o ——————————
> **túmulo,** nem mesmo havia **Dacélia,** ainda os pastores notavam que constantemente ali zumbiam **abelhas** em grandes enxames dourados. E que as **abelhas,** de há séculos, eram atraídas para aquela colina pela doçura e pelo aroma que exalavam os restos de **Sófocles.»** (*EP*, 147)

Nótese que los elementos repetidos — con contadísimas excepciones — aparecen situados en los lugares de solución rítmica, en las pausas, marcadas por comas o puntos.

En estos patrones repetitivos amplios, Eça tiende generalmente a evitar las simetrías silábicas, y da a los miembros rítmicos del periodo una suelta variedad de medidas. La línea del movimiento musical queda a cargo de las palabras repetidas, que con sus ecos la van insinuando y dibujando a lo largo del párrafo.

No obstante, no dejamos de tropezarnos alguna vez con la repetición regular, enmarcada en un sistema paralelístico de masas cerradamente regulares, medidas en simetrías silábicas y rítmicas muy acusadas. El conjunto del periodo cobra entonces un acentuado geometrismo, que lleva a sus últimos límites posibles, dentro de la prosa, el carácter estrófico y poético. A pesar de ser relativamente infrecuentes, estas estructuras concatenadas nos salen al encuentro de cuando en cuando, sobre todo en páginas del final:

«**Amei** *àquela criatura.* (9)
Amei *aquela criatura com.* **Amor,** (13)
com tôdos os **Amores** / que estão no **Amor**, (7 + 6 = 13)

o **Amor** divino, (5)
o **Amor** humano (5)
o **Amor** bestial, (5)

como Santo António **amava** a Virgem, (10)
como Romeu **amava** Julieta, (10)
como um bode **ama** uma cabra. (8)

Era **estúpida**, (5)
Era **triste**. (5)

Eu deliciosamente / *apagava a minha* alegria / *na* cinza
da sua **tristeza;** (7 + 9 + 9 = 25)
e com inefável gôsto / *afundava a minha* razão / *na* densidade *da sua* **estupidez.»** (8 + 9 + 12=29) (*CS*, 100)

Nuevamente comprobamos aquí que Eça, en estas construcciones poemáticas, concentra, además de la repetición, todos sus procesos favoritos: el paralelismo conceptual y formal, la antítesis, la medida silábica y el juego de los grupos rítmicos (en este caso binários y ternarios en fórmula B-T-T-B-B, y en contraste alternado de largos y breves). Pero en este ejemplo, encontramos además un sistema trabadísimo de vinculaciones lógicas y de correspondencias amplificativas y reiterativas, en íntima relación con los elementos fonológicos (1). Con ese deliberado sinergismo de los factores significativos y afectivos del idioma, la frase y el periodo, sin dejar de ser, en lo esencial, prosa, ejercen sobre el espíritu todos los vagos efectos de seducción emocional que caracterizan al verso y al poema.

Pero aún más originales, y quizás más sutilmente concitadoras de ambiente lírico que las repeticiones simétricas o regulares, son las irregulares. De ellas hizo Eça una creación estilística inconfundiblemente personal, sin antecedentes a los que se pueda referir. En sus fórmulas más simples, consiste esencialmente en buscar de propósito algo que todos los tratados y manuales de retórica escolar del idioma condenaban tradicionalmente como un grave defecto: la homofonía, o cacofonía, resultante de agrupar en la frase, en cerrada vecindad, palabras de la misma morfología o de la misma derivación. Eça, que, como hemos venido comprobando, encontraba una especial satisfacción del oído en las melodías monocordes y en las aliteraciones, transforma ese defecto de armonía, — que hería el hábito auditivo del idioma como una impericia — en un núcleo de musicalidad nueva, uniendo varias de esas palabras en el breve espacio de la frase simple. Unas veces lo hace utilizando la

(1) Este tipo de integración expresiva caería dentro del esquema estilístico que con el nombre de «correlación» ha sido estudiado por Dámaso Alonso y Carlos Bousoño en la poesía castellana. (Vid. *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1951).

misma categoría gramatical o modulaciones de ella, en fórmula binaria o ternaria, generalmente basadas en el adjetivo o el substantivo:

«Desenrolou ainda outras enormidades, com um riso **claro** nos olhos **claros**.» (*CS*, 84)

«...os **lentos** dias da **lenta** semana...» (*Con.*, 207)

«...o **derradeiro** filósofo na **derradeira** tarde...» (*Con.*, 287)

«...o **negro** combóio na tua **negra** obra!» (*CFM*, 211)

«...tôda **séria** ante uma cousa **séria**:» (*CS*, 61)

«...as montanhas de Moab, imóveis, mudas, faiscando **solitárias** sob o céu **solitário**.» (*Rel.*, 124)

«...aquela **dôce** remessa de **dôces** olhares com que durante dez anos extasiara o coração do José, Matias.» (*Con.*, 274) (1)

(1) «...êsse contentamento de alma que entre tudo o que *cança*, jamais *cança*.» (*CS*, 135); «sêde homens *livres* no fundo da noite *livre*!» (*UP*, 121), etc. etc,. Incidentalmente nos viene a las mientes una construcción idiomática semejante a éstas en el *Lazarillo de Tormes*; «Al morder las rebanadas, pensando llevar parte de la longaniza, hallóse en *frío* con el *frío* nabo;» («Tratado Primero», 6); pero ni en su fondo psico-idiomático ni en su propósito, tiene esta repetición nada en común con las que estamos estudiando; esta es, primordialmente, un juego verbal ingenioso, con los sentidos literal y figurado de la palabra — intelectual, y no musical como las queirocianas. Este fenómeno estilístico, en sus formas más simples, venía de Francia (Cf. «...et *mort* parmi les *morts*...» Baudelaire, «Le mort joyeux», *Fleurs du Mal;* «Et je suis plus *mort* que ne sont bien de *morts*...»; T. Gautier, «Le trou de serpent», *Poésies diverses*, «...cette terre decharnée plus *mort* encore que les *morts* qu'elle refermait.» *Le roman de la momie*, Prologue, pág. 20). Adoptado por el Modernismo pasó a ser éste un rasgo

«O bafo dos ursos **brancos**, bamboleando pelo **branco** areal, sob a **branca** indiferença da lua!» (*Con.*, 175)

«...um castelo de lenda, ... tôdas as tardes misteriosamente embrulhado entre **nuvens**, e pelas **nuvens** levado, e nas **nuvens** desfeito.» (*NC*, 456)

Pero el efecto lírico y la musicalidad cobran aún mayor intensidad cuando cambian las categorías gramaticales, y con ello se producen agradables variaciones sobre la melodía fundamental. La mayor complejidad del proceso da origen a cambiantes de la idea, intensificaciones. Y el efecto sonoro es acompañado de variaciones sémicas y afectivas. También en este caso hallamos las fórmulas binaria y ternaria:

«Na sua **humildíssima humildade**, não se considerava nem o igual de um verme.» (*Con.*, 132)

«...um sorriso que lhe **liquescia** mais os olhos **líquidos**» (*CS*, 76)

«É a nossa mãe já **consoladora** e que **consola**...» (*Con.*, 184)

«...Já sôbre ela **gemeu** o **gemebundo** Salomão...» (*CFM*, 248)

de escuela. Recordemos la archiconocida «libélula *vaga* de una *vaga* ilusión» de Darío, o la «tarde *lenta* del *lento* verano», de Antonio Machado (*Poesías completas*, 1917, pág. 18). En la prosa, Jacinto Benavente, nos ha dejado, como testimonio fehaciente de sus fugaces veleidades modernistas, varias de estas repeticiones permutativas (Cf. «Si un espíritu *triste* de nuestro tiempo *triste* ennoblece en tí su *tristeza*...» (*La noche del sábado*, 1924, Prólogo). Pero el que las practicará sistemáticamente, a lo largo de su obra será Valle-Inclán (Cf. «...la voz *lívida*, en la *lívida* iluminación de la sala desierta...» *Tirano Banderas*, 1926, pág. 112; etc.).

«...ficou **longamente** rezando entre **longos** suspiros.» (*Con.*, 235)

«...ergueu **molemente** um braço **mole**.» (*CS*, 106)

«...rasto tão **refulgente** na **refulgência** do dia...» (*Con.*, 295)

«...dormir sem **desejo**, com a Deusa que o **desejava**!» (*Con.*, 292)

«...o fresco vale que **Virgílio** habitou e tão **virgiliamente** cantou.» (*CFM*, 216) (1)

Las permutaciones ternarias triples son particularmente expresivas:

«Uma **sonhadora** idéa de **sonhador** teimoso em **sonhos**!» (*CFM*, 156)

«E agora positivamente é que ele mais se **afunda**, bem **fundo** na sua **funda** cova!» (*NC*, 447)

«(**louvado** seja e por tal **louvor**, **louve** êle Deus!)» (*NC*, 48)

(1) «E nêste *manso* decorrer de vida se desfizera *mansamente*...» (*ICR*, 320); «recebia *perenemente* a adoração *perene*...» (*Con.*, 285); «êstes dois *figurinos* se me *afiguram*...» (*EP*, 223); «...seus olhos *refulgiam* com um vago *fulgor* risonho...» (*YP*, 346); «...*rastejando* de longe no seu *rasto*...» (*Con.* 285); «...uma gravata vermelha *entufando* estridentemente no largo peito que *entufava*...» (*ICR*, 307); «...o *olhar* dos seus *olhos* escuros...» (*UP*, 244); «...como vós quereis *amesquinhar* um saber tão *mesquinho*...» (*UP*, 366); etc. etc.. No tendría de particular que esta afición a la repetición permutatoria — que es de la última época — tenga su origen en la *Vulgata* (Cf. «*Osculetur* me *osculo* *oris* sui» *Cantar*, 1, 1) con la que debió de tener, en esos años de lecturas latinas directas, gran familiaridad. (Vid. Marcus de Jong. «E. de Q. devant l'Antiquité», *Revue de Littérature Comparée*. Paris, 1938, XVIII, 1, Janvier-Mars, págs. 207-213.

«Sentia um frio **regelado**, que lhe **regelava** os ombros como se levasse sôbre êles um saco cheio de **gêlo**.» (*Con.*, 270)

«...sua face mais **branca** que as **brancas** barbas, duma morta **brancrura** de lápide.» (*ICR*, 221)

«— não querem de certo que eu **estafadamente** cite o **estafado** Alcibiades cortando o rabo do seu **estafado** cão para que se fale dêle.» (*EP*, 199)

Un procedimiento favorito de Eça es usar una comparación como vehículo de este tipo de repeticiones. La estructura doble le permite, duplicar sus elementos en el «comparandum» y el «comparatum», con una aparente justificación, y dentro de una espontánea naturalidad. Por este medio consigue Eça dotar de una fuerte carga lírica los símiles y las relaciones metafóricas más llanas y habituales. Envueltas en la música repetitiva cobran una rara e inédita intensidad de emoción. La comparación, que generalmente se refiere a una cualidad, se establece, casi indefectiblemente, en superioridad absoluta, lo cual permite reforzar la repetición del adjectivo con la del adverbio (*mais*):

«...o luminoso ar, *mais* **dôce** que o vinho *mais* **dôce**.» (*Con.*, 291)

«...era *mais* **velho** que os *mais* **velhos** carva*lhos*.» (*UP*, 176)

El efecto se enriquece frecuentemente con repeticiones adicionales, que permiten la doble serie:

«um **bico** de ave, **bico** de duas braças, *mais* **agudo** que o dardo *mais* **agudo**.» (*Con.*, 164)

O se refuerza la repetición de la comparación haciendo entrar en ella el nombre abstracto de la cualidad comparada, para lograr la fórmula ternaria:

«uma **frieza** que lhe parecia mais **fria** que a dos **frios** muros.» (*Con.*, 224)

«Numa **claridade** que êle irradiava, mais **clara** que tôdas as **claridades**.» (*Con.*, 97)

Otra manera de hacer más denso y cerrado el efecto repetitivo es duplicar la comparación:

«...dum **linho** mais fino que todos os **linhos**, **alvos** como outra **alvura** não havia...» (*UP*, 303)

O duplicar los adjectivos de cualidad ordenándolos en cruce quiasmático:

«Dois poços fundos não luziam mais **negra** e **taciturnamente** que os seus olhos **taciturnos** e **negros**.» (*CS*, 99).

Y — como era de esperar — no deja de aparecer la auto-sátira de esta sinfonizaciones verbales de carácter esencialmente lírico, al hacer Eça de ellas un uso burlesco, de finalidad cómica, de parodia. Un dato más sobre la ironización que Eça hacía de su propio estilo, de la que ya hemos hecho referencias anteriormente:

«E acresce ainda que esta privilegiada mulher [Sarah Bernhardt]

{ *quer* represente em Paris,
{ *quer* se exhiba em Nicaragua

todas as noites

depois de muito **arrulhar**
e tão **arrulhadoramente** *que ninguém* percebe as
doçuras *que ela* **arrulhou**
e
depois de **rugir**
e tão **rugidoramente** *que ninguém* compreende os furo-
res *que ela* **rugiu**

tem sempre aí,

cerca das *onze* horas
ou *onze* e meia

um *momento,*
dois *momentos,*

em que é genuina*mente* / e incomparável*mente* sublime.» (*CBP,* 188)

El desarrollo de esta amplio esquema antitético y binario es, por su evidente exageración, de intención humorística. Para acentuar y subrayar su propósito, Eça sitúa dos grupos triples de repetición permutatoria en el centro del sistema, reduciéndolos a un grupo rítmico doble, que sirve de eje, satírico, del conjunto.

Pero cuando el proceso cobra toda su virtud estética, es cuando la repetición irregular alcanza un desenvolvimiento más amplio y se extiende a lo largo del periodo. Toma entonces generalmente la forma de encadenamientos sucesivos, en pares, que se van ligando y trenzando sutilmente, a espacios calculadamente desiguales. Este eslabonamiento, que recuerda el «leixa-pren» trovadoresco, presta al párrafo una insinuante musicalidad de línea ondulante, de vaivén irregular, fluído, de gran sugestividad lírica.

«Tôdo o solar era como um **jazigo** ——————
—————————— onde **jazia** uma insensível,
e por tras das **frias pedras** ——————————
havia ainda um **frio** peito. Para se **desafogar** —
compôs, com piedoso cuidado, em noites veladas sôbre
o pergaminho, trovas gementes que o não **desafogavam.**
Diante do altar da Senhora do Pilar, sôbre as mesmas
lages onde a vira **ajoelhada,** pousava êle os ————
—————————— **joelhos,** e ficava sem palavras ———
——— de **oração,** num cismar amargo e dôce, esperando
que o seu **coração** —————— **serenasse** ——————
——— e se **consolasse,** sob a influência d'Aquela que ———
——— tudo **consola** ——— e ——— **serena.** Mas sempre
se erguia mais desditoso e tendo apenas a sensação
de quanto eram **frias** —————— e ——— **rígidas**
—————————— as **pedras** ——————————
——— sôbre que **ajoelhara.** O mundo tôdo só lhe
parecia conter —————————————— **rigidez**
— e —————— **frieza.»** (*Con.,* 210)

Como en las repeticiones simétricas, el pasaje abre y cierra con los mismos elementos (*frias pedras*), ligando así todo el tejido armónico de parejas permutatorias, con dos acordes semejantes, al principio y al fin, que establecen asimismo la identidad de sensaciones en los dos polos del periodo. Un elemento aislado del final (*ajoelhara*), establece también un entronque con el centro (*ajoelhada-joelhos*).

La íntima, armónica relación entre el contenido intelectivo de este párrafo y sus valores de representación, y musicales, es inmediatamente perceptible. Es evidente que está artísticamente concebido en esos tres planos — que obran en acción simultánea. La doble sensación, moral y física: — la indiferencia de la dama de la cual D. Rui está enamorado — y la frialdad de la iglesia adonde el caballero va a rezar para consolarse aparecen iden-

tificadas metafóricamente, y proyectadas hacia el lector, en esos tres planos, con una perfecta idoneidad de medios. La repetición desempeña un papel fundamental. Esa dualidad, abstracta y concreta, psíquica y sensorial, se desarrolla en una serie de imágenes concretas, repetidas (*jazigo, pedras, joelhos, lages*), todas tendientes a evocar «frialdad y «dureza», que se van trenzando, duplicadas o triplicadas, hasta el fin, en que la serie de nombres se cierra con otros dos de caracter abstracto (*rigidez, frieza*), que resumen esa impresión. Los adjectivos colaboran repetitivamente con esas mismas notas (*rígidas, frias, frio, frias*) situadas al principio y al fin. La repetición de los verbos (*desafogar, consolar, serenar*) está puesta principalmente al servicio de un tercer tema: el desasosiego espiritual de D. Rui. Los tres temas se van desenvolviendo musicalmente a lo largo del párrafo, en parejas repetitivas, con variaciones permutatorias, que los delinean armoniosamente, en reiteraciones regulares y sucesivas. El virtuosismo de construcción fónica de este pasaje está llevado a la mayor meticulosidad. Véase por ejemplo la falsa pareja repetitiva (*oração-coração*), constituída simplemente por dos quasi-homófonos, los cuales, aparte de su función sonora dentro del conjunto, sirven para reforzar significativa y musicalmente un aspecto del tercer tema (*consuelo*), con el que se enlazan aliterativamente (*co-*). Por si la trabazón musical fuese poca, tenemos a renglón seguido una similicadencia (*seren***asse**-*-consol***asse**) que liga y subraya nuevamente la unidad de ese tercer tema con los otros dos.

Nada es pues aquí producto del azar, ni de la inconsciencia creadora. Todo está escrupulosamente planeado. La repetición da a la prosa una arquitectura de composición que, en sus efectos, la acerca a la poesía, pero que en la lectura normal pasa totalmente desapercibida — como lo comprueba el hecho de que la crítica queirociana no haya hasta ahora parado mientes en estos fenómenos idiomático-estilísticos.

Este tipo de cadenas repetitivas, aunque no aparecen sino en obras muy del final, tienen su antecedente en ciertas formas regulares de las primeras páginas, que él pronto abandona (1).

Este clase de estructuras rítmico-melódicas son utilizadas por Eça con gran frecuencia, para lograr una transposición sinestésica de las sensaciones y obtener efectos cromáticos, a base del encantamiento sonoro de las palabras. Los elementos repetidos expresan calidades de color y por medio de su reiteración se graban de tal manera, que la materia musical y pictórica de las palabras llega a confundirse. Eça trata de «pintar» musicalmente — o de «sinfonizar» plásticamente:

> «Ao fundo da cozinha, imensa, era uma massa
> ———— de formas **negras,** ————
> ———— madeira **negra,** ————
> ———— pedra **negra,** ————
> ———— densas **negruras** de felugem secular.
> ———— E nêste **negrume** refulgia a um canto,
> sôbre o chão de terra **negra,** a fogueira **vermelha.**»
> (*CS,* 194) (2)

Melodía monocorde, cuadro casi monocromático, con una sola nota, viva y trémula, de rojo al final, para valorar el negro, que representa la materia estática del cuadro. Veamos ahora e

---

(1) «...se vos juntardes no cálice duma *flôr*, a *flôr* há-de mirrarse-; se fôr na luz duma *estrela*, a *estrêla* há-de apagar-se; se fôr nas águas do *mar*, o *mar* há-de gelar-se...» (*PB,* 14). Aunque muy esporádicamente no deja de volver a ellas alguna vez en su última eposa: «...que as *festas* de Paris não fossem *festivas*, as suas *iluminações* não fossem *iluminadas*, e as suas *poesias* não fossem *poéticas* nada importa...» *CBP,* 177.

(2) Sólo ocasionalmente, en alguno de los poetas más formalistas del Modernismo, nos tropezamos con repeticiones sostenidas de este tipo. (Cf. «Pierrot el *blanco* personaje es éste — que todos conocéis. De *blanco* viste — como la *luna* y cual la *luna* triste — *blanco* y más *blanco* que su *blanca* veste». Manuel Machado, *Museo Apolo* (*1906-1907*), Madrid, pág. 17.

mismo procedimiento aplicado a la descripción del ser humano, pero en claroscuro, y con aún mayor variación melódica:

«...a viu, numa réstea de sol, *aureolada* pelos seus
———————— cabelos de *oiro,* com as compri**das**
pestanas ———————————— pendi**das**
sôbre o livro de Horas, o rosário caindo de entre
——— os dedos **finos,** ————————————
———————— **fina** tôda ela e macia, ————————
——— e **branca,** ————————————————
de uma **brancura** de lirio aberto na sombra, ————
—— mais **branca,** entre as rendas **negras** ————————
———————————— e os **negros** setins ————
que à volta do seu corpo cheio de graça se pregavam em pregas **duras,** sôbre as **lages** da capela,
———————————— velhas **lages** ————
——————— de sepul**turas.**» (*Con.,* 207).

Aquí la melodia repetitiva está enriquecida por dos similicadencias: una al principio (*compri***das**-*pendi***das**), reforzada por una aliteracion en *p* y otra final que liga armónicamente como un eco la solución musical del cuadro (*duras*-*sepul***turas**), con el elemento central de color (*bran*c**ura**). El contraste de blanco y negro está realzado por la metáfora cromática (*lirio aberto na sombra*) y suavizado por la presencia del suave toque metálico (*oiro*) que *aureola* la cabeza de la figura. Toda esta delicada y sabia técnica que pone a contribución los imponderables expresivos de la palabra, está aquí sirviendo una «transposición» de arte. Eça, temprano y aventajado discípulo de Gautier, no nos está describiendo del natural. Esa dama española del siglo XV con su halo dorado en la cabeza, el libro de Horas en la mano, y los duros plieques del vestido, está vista a través de una experiencia artística pictórica, a través de la figura orante, santa o Virgen, de una tabla primitiva. Y esa delicada impresión, de la vida contemplada desde «el mirador del arte», es lo que Eça

está tratando de transmitirnos. Solo el «milagro musical» y plástico de las palabras, puede recrear parcialmente, evocar, el clima interior, refinadamente estético, de su visión neo-gótica.

Esa misma atmósfera verbal emotiva, lírica, será la adecuada y necesaria para sugerir la visión sobrenatural del angel que cura las heridas de San Cristóbal:

«E então pareceu a Cristóvão que via um moço de *l*ongos cabe*los* *l*ouros, com uma túnica **branca,**
———— onde se cruzavam as pregas dum manto **branco,**
surgir entre as ramas dos pinheiros, ao *l*onge, vir
——————— para *êle* encostado a uma vara **branca.**
Os seus **passos** eram **tão leves,** ————————
———————————— **tão leve** era o *l*inho do ————
seu vestido, que as papou*l*as se não dobravam, quando
———————— *êle* ————————————————
sôbre ———————— *elas* ————————————————
———— **passava,** ———— *l*igeiro e ———————— **branco.**
E na penumbra dos arvoredos, um su*l*co **branco**
ficava, por onde *êle* ————————————————
———— **passava,** com um aroma tão dôce ————
como se desabrochassem na ———— **terra** ————
—— flôres que não são da ———— **terra** [..........]
———— «Depois apanhando o seus bastão **branco,**
em silêncio, *p*artiu, *p*enetrou no bosque, e *p*ouco
———— a *p*ouco se *p*erdeu en*tr*e os *tr*oncos **negros,**
que conservaram como a claridade da sua ————
———— **passagem** ———————————— **branca.**
(*UP.* 165-166.)

La técnica esencial del procedimiento es la misma. La repetición constante y subrayada convertida en proceso artístico — poético y no lógico. Varían en este ejemplo los detalles. Como en los casos anteriores la palabra es una indicación del

tema lírico del pasaje. Esa palabra desarrolla el tema en distintas combinaciones — aquí las permutaciones son menos — y alrededor del tema central aparecerán otros motivos menores en una orquestación jerarquizada. La palabra temática aquí es *branco* (la blancura de la aparición angélica). Ese tema cromático se repetirá siete veces — siempre en variaciones adjetivas — que con una sola excepción coinciden con las pausas o soluciones del ritmo expresional, comas o puntos. El segundo en importancia de los temas repetitivos es de movimiento, y constituye el elemento dinámico del cuadro (*passos-passava-passava--passagem*). Al mismo tiempo que estos, va insinuándose en el espíritu del lector la impresión de ingravidez, apoyada no solo en las repeticiones de *leve*, sino en una sutil aliteración en *l*, subrayada armónicamente por la reiteración — innecesaria para el significado — del pronombre sujeto de la 3a. persona (4 veces). Cuando estas tres representaciones (*blancura — en movimiento — ingrávido*) están aseguradas en el ánimo del lector, surge inesperadamente — también en pausa rítmica — el adjectivo *negros* — nota de fondo que, por contraste, valoriza aún más la impresión de blancor, que vuelve a repetirse una vez más. El paulatino desaparecimiento de la visión seráfica del santo gigante se hace muy sensible al proyectarse en una aliteración (p*artiu e* p*ouco a* p*ouco se* p*erdeu*) que liga com el tema p*asso* y lo prolonga en eco armónico. El resto de los elementos de la escena están sutilmente cooperando a la jerarquía de las impresiones centrales. El claroscuro — preferencia pictórica de Eça — se refuerza con la presencia antitética de las palabras *penumbra* y *claridade*, que sirven como polos abstractos de galvanización cromática. Solo hay otras dos notas de color: una indirecta, de rojo, en la mención de las amapolas (*papoulas*) contra la albura del manto; y otra de oro, en la cabellera del angel — cuyo efecto cobra especial relieve, por venir envuelto en una armonía verbal muy sugestiva — lo*ngos cabe*lo*s* lo*uros* (aliteración en *lo* y música vocálica basada en ese mismo sonido: *o-o, a-e-o, o-u-o*).

La diáfana ingravidez de esa visión pre-rafaélica se va apoderando de nosotros, hasta dominarnos y envolvernos. Conjuradas por la melodía verbal, la emoción y la sensación triunfan sobre la idea. La evocación sin dejar de ser intelectiva pasa al terreno de la percepción emotiva y la sensorial. La repetición, en esta fórmula original, es resorte principalísimo de la excitación estética.

El estímulo inicial de esta tan rica y original manifestación estilística, puede proceder de Victor Hugo (1) — que la recibió de los grandes clásicos, Pascal y Bossuet, donde ya aparece (2). No obstante nos inclinamos a creer, según ya indicamos, que la influencia dominante, la fuente que despierta este impulso lírico, habría que buscarla en la Biblia, que, como sabemos, fué para Eça uno de sus constantes agentes de excitación estilística. Allí hallamos giros repetitivos de estructura amplia, más cercana a los que él practica (3).

Se puede afirmar de todos modos, que la manera como Eça extendió, desarrolló y enriqueció este proceso literario es de una acentuada originalidad, sobre todo en lo que toca a la repetición irregular y múltiple, que no se halla en aquellos autores.

Como hemos podido observar, se inicia en sus primeros escritos, aunque con cierta timidez, y en formas simples, o que denuncian demasiado a las claras la influencia inmediata. Más tarde, en las novelas realistas, desaparece completamente — excepto en él diálogo — para empezar a intensificarse a partir de *Rel.*. En las obras del último periodo pasa a ser un recurso

---

(1) Vid. Myse F. I. Robertson, *Op. cit.*, págs. 220-223, 245-249; Eugéne Louis Martin, *Les symétries de la prose dans les principaux romans de Victor Hugo*, Paris, 1925, págs. 105-107.

(2) Vid. Lanson, *Op. cit.*, págs. 100-101.

(3) «*Aborrecióla* luego Amnon de tan grande *aborrecimiento*, que el odio con que la *aborreció* fué mayor que el *amor* con que la había *amado*» *Samuel*, xiii, 15. Este tipo de repetición permutatoria, antitética e concatenada es la favorita de Eça, según podemos notar.

constante y allí es donde alcanza un pleno desenvolvimiento — principalmente en los cuentos y las Vidas de Santos. Esto nos indica, mejor dicho, nos confirma, la progresiva atención que Eça prestó a los valores sonoros de su estilo. Atento siempre a la forma, en la etapa final, esta atención pasa a ser una obsesión, un fin primordial. La repetición es entonces uno de los mas eficaces medios promotores de ambiente lírico en la prosa, ya que, como dijo Baudelaire, responde «dans l'homme aux, immortels besoins de monotónie, de symétrie et de surprise» (1) es decir, satisface apetencias de naturaleza poética.

3 — *La similicadencia*

A medida que en sus temas y en su técnica literaria Eça se va abandonando más y más a la fantasía, y alejándose de «l'incommode soumission à la verité», de «l'impertinente tyrannie de la realité» (2), al uso creciente de los agentes líricos del estilo, que dejamos estudiados, incorpora otros de carácter más personal, ya puramente poético. Uno de éstos es la similicadencia. Las asonancias y consonancias son relativamente abundantes en el estilo poético de *PB*. Más tarde, con la rígida catarsis a que sometió su prosa al entregarse a la observación de la realidad inmediata, disminuyen bastante; sin embargo, tienen una relativa frecuencia en *CPA* y *OPB*. En *OM* comienzan a aparecer de nuevo, y con mayor vigor — y más experiencia. Y de ahí en adelante las hallamos constantemente, usadas con intención lírica, o irónica. O respondiendo a esa peculiar manera espiritual suya, de cruce, que ya conocemos y que podríamos llamar «lirismo satírico».

La fórmula más frecuente — y la que sirve de base a todas las demás — consiste em situar, unas a continuación de otras,

(1) *Fleurs du Mal*, «Preface».
(2) *Man.*, xi.

palabras de desinencia semejante. Ya vimos como la tendencia enumerativa llevaba fatalmente a Eça a la creación de cadenas asonantes, por la acumulación consciente de elementos de la misma índole gramatical, de carácter homoteléutico, como los adverbios de modo, o las formas de flexión del verbo: infinitivos, participios, gerundios, etc.. Conducido por su amor a la musicalidad monotónica, la extiende a agrupaciones de palabras que el oído tradicional consideraba cacofonías. Y busca de propósito esas series similicadentes, recreándose en hacer un efecto musical de algo que era, para el lector medio, una disonancia fruto exclusivo de la inexperiencia o el descuido.

Lo más frecuente es encontrar la cadena doble en fin de frase — lugar donde su efecto se hace más evidente. Estas series presentan una gama muy variada de armonías:

«...contra o fariséu, contra o romano, ser o consol**ador**, ser o ving**ador**.» (*PB*, 234)

«...eu pusera-lhe o nome gal**ante** e cacarej**ante** de Maricoquinhas.» (*Rel.*, 81)

«...pareciam envolver Carlos numa indol**ência** e numa dorm**ência**.» (*OM*, I, 133.)

«...persuadido de que era um dever espiritu**al** e douto**ral**...» (*Rel.*, 74)

«...o bab**oso** e magest**oso** Rei de França.» (*NC*, 413)

«...os olhos revelavam doç**ura** e fin**ura**.» (*NC*, 401)

«...a massa rot**unda** e rubic**unda** do Pimentinha.» (*CS*, 185)

«...não apareceu mais na História senão como um povo piolh**ento** e sonol**ento**.» (*EP*, 208)

«...lhe alongava mais a face aquil**ina** e f**ina**...» (*ICR*, 25) (1)

Tanto se deleita en estos ecos, que frecuentemente liga dos series, si bien con un sesgo burlesco:

«...O Gouvarinho aí continuava, palr**ador**, escrevinh**ador**, politic**ote**, empertigad**ote**...» (*OM*, II, 454)

Por el contrario cuando la cadencia se triplica, rara vez tiene intención cómica o irónica, sino seriamente lírica:

«...cercado de pobres, ensinava a Cari**dade**, e a Bon**dade**, e a Humil**dade**...» (*UP*, 205)

«...havia nêle leal**dade**, bon**dade**, generosi**dade**.» (*OM*, 473)

«...um interior sábio, colorido, dôce, atra**ente**, influ**ente**, intelig**ente**,» (*Cor.*, 15)

«...uma civilização materi**al**, ornament**al**, intelectu**al**.» (*Con.*, 80) (2)

---

(1) «...sentia um soss*êgo* e um aconch*êgo*...» (*CS*, 18); «um povo rur*al* e pastor*al*.» (*CFM*, 74); «seu cavalh*eiro* e seu rom*eiro*.» (*Rel.*, ix); «outra influência, que é inobscurec*ível* e invenc*ível*...» (*EP*, 108); «a Burguesia Liberal, omnipres*ente* e omnipot*ente*,» (*Rel.*, ix); «o salutar amor do Pitor*esco* e do Roman*esco*.» (*CBP*, 188); etc.. Rubén Darío lleva, años más tarde, a la poesía de habla española estas similicadencias en serie, que también proceden del Simbolismo: «¡Ruega gener*oso*, piad*oso*, orgull*oso*, ruega casto, puro, celeste, anim*oso*;...», «Letanía de Nuestro Señor Don Quijote», *Cantos de Vida y Esperanza*, 1905; Myster*ioso* y silenc*ioso* iba una *vez* y otra *vez* — [...] — cuando hablaba tenía un dejo de timid*ez* e de altiv*ez*. [Retrato de Antonio Machado, 1905].

(2) Esta fórmula de tresillo similicadente ya aparece en *PB*, e incluso con un cuarto elemento destacado del conjunto: «É envenen*ador* e estrangul*ador*. É impost*or*, tirano vaidoso e trai*dor*.» (Pag. 112). Valle-Inclán en *El Yermo de las Almas* y en la trilogía de *La Guerra Carlista*, obras publicadas de 1908, a 1909 prodiga estas asonancias: «se le acerca sacerdot*al* y patern*al*» (*Yermo*, 18); «aquel rumor medr*oso* y cautel*oso*» (*G.C*, III, 121); «la ola espum*ante* y salt*ante*» (*Ibid.*, I, 211); etc.. En este punto concreto, la fuerte influencia que en esos años ejerció Eça sobre el primer estilo de Valle perduró en la obra posterior. Cf. «D. Celestino Galindo, or*ondo*, red*ondo*...». *Tirano Banderas*, 1926, pag. 24.

Pero la infiltración poética de la prosa queirociana va mucho más allá de esas asonancias y consonancias binarias o ternarias. Alcanza combinaciones y arquitecturas estróficas mucho mas complejas. Éstas, en *PB*, son aún en extremo candorosas. El prosista todavía no se ha librado por completo del poeta fallido (1), y los límites entre poesía y prosa se le presentan aún peligrosamente confusos:

«A nação que não tem sábios,
nem críticos, analiza**dores**,
filósofos, reconstrui**dores**,
asperos busca**dores** do ide**al**,
não pode pesar muito no mundo político,
como não pode pesar muito no mundo mor**al**.» (*PB*, 77)

«Fica-te em paz **mundo**!
Sê infame, lamacento,
podre, vil, **imundo** —
e sê todavia um astro no céu, impostor!» (*PB*, 126)

Posteriormente, estas construcciones tan marcadamente versificadas, se van haciendo más raras. El Eça realista vigila su pluma; trata valientemente de domar su impulso lírico,

---

(1) Eça nunca se resignó completamente a su renunciación interior a la poesía como forma de expresión artística. La prueba está en los poemas que esmaltan su obra de ficción. Y no dejó de lamentarse hasta el fin de su vida de su inepcia para esa forma literaria: «Essa suprema Arte do Verso é inaccessível às minhas mãos um pouco rudes!». [Carta al Conde de Sabugosa, Dic., 1893] *Cor*, 281.

podando su estilo de esos engastes. «Les temps de flâne idéal a travers les bois de la phantasie étaient passés, helás!»...«il fallait se servir d'une langue exacte, séche, comme celle du code civil...» (1) — como confesó él con dolor años más tarde. No obstante, a veces, cae en la tentación, resbala, y aparece, el culpable y mal dominado lirismo, aflorando en estrofas por la superficie de la prosa:

«Então teve um grito.
E a **Raquel**, é verdade! A **Raquel?**
Que era feito da **Raquel**,
êsse lírio de **Israel**?» (*OM*, II, 482)

Como vemos el menor estímulo, actúa como agente catalítico de la reacción poética. En este caso la sugerencia bíblica, del «Cantar» de Salomón, producida por el nombre y la raza de la amante de João da Ega, es causa suficiente para que se le deslicen esos versos en un diálogo realista.

Libre al fin de preconceptos teóricos de escuela, comienza a dar salida de nuevo, con la fantasía, a la inclinación lírica. Pero ya no como en *PB*, sino con un experto conocimiento de la prosa, adquirido a través de cientos de páginas, donde se había impuesto «bravement le devoir de ne plus regarder le ciel mais la rue» (2). En esta nueva entrega a los procesos poéticos de

(1) *Man.*, xi. Habría que decir que cuando Eça escribió estas líneas su liberación de las normas doctrinales del realismo ya iba bastante avanzada, pues aunque habia comenzado *OM*, en 1880, no la tuvo terminada ni la publicó hasta 1888, cuando ya habían visto la luz *Man.* y *Rel.*. El manifiesto estético, que denuncia su incompatibilidad íntima con el «documento humano» y su entrega consciente al lirismo y a la fantasía, es de 1884 (Prólogo para una traducción francesa de *Man.*, destinada a la *Revue Universelle.*).

(2) «Seulement faut-il le dire? On faisait cette noble besogne, non par une inclination naturelle de l'intelligence, mais par un sentiment de devoir littéraire — j'allais presque dire de devoir public.» *Man.*, ix.

estilo, vemos éstos condicionarse a las necesidades expresivas del tema, de la idea, sirviéndolas delicadamente, creando la atmósfera emocional adecuada, integrándose natural y espontáneamente en el cuerpo de la prosa y pasando a formar parte de ella.

Las formas breves y compactas de similicadencia con medida son frecuentemente de una gran belleza expresiva:

«A *l*ua **descia**/ e **desfa*l*ecia.**» (*Con.*, 242) (6 + 6)

«...as pestanas **descidas**/e como adorme**cidas.**» (7 + 7) (*CIF*, 18)

La consonancia viene a veces hábilmente disimulada en el interior de una palabra, con un efecto de rima interior:

«Pouco a pouco a tarde caía.
*Vaga*rosamente rol*ávamo*s n*a* *so*mbr*a* *o*lorosa.» (*Rel.*, 82)

Ese efecto oculto está subrayado por una armonía vocálica en *a-o* a lo largo de toda la frase, y una aliteracion en *s*.

En formas de más amplio desenvolvimiento, los efectos de sugestividad lírica de la rima aparecen a menudo realzados y ayudados no sólo por aliteraciones, armonías vocálicas, sino también paralelismos lógicos, repeticiones, antítesis, es decir todo el arsenal de recursos de expresión, de índole puramente afectiva, que hemos venido estudiando:

«Mas, adormecido, percebia a frescura das grandes árvores, via o brilho do claro lago — e, sem saber se era já a viola de Pero que tocava, começou a ouvir uns sons muito lentos e dôces, que tremiam como, fugindo de cordas afinadas.

Depois *uma* **fina** *flauta* **suspirou,**
depois *um lento gemido de har***pa pasou.**» (*UP*, 367)

La asonancia de las dos frases finales, de medida ligeramente desigual (12-14), pero de un acusado paralelismo conceptual, con dos aliteraciones imitativas (*f-f:p-p*), simétricamente situadas, resuelve el párrafo en una suave melodía verbal, sugestivamente evocadora del turbador ambiente musical del sueño de San Frei Gil, y del sonido de esos instrumentos.

En el ejemplo siguiente encontramos la misma delicada adecuación de los medios poéticos con el contenido significativo:

> «...Gil à janela do seu quarto, soltava, no silêncio e na escuridão suave, uma dôce vibração de cordas, e um murmúrio de endecha, *em que* **vaga***mente* **cantava** *duma sel***va**, *duma fonte* **c***l***ara**, *e da alma que lá lhe fic***ara**.» (*UP*., 317)

Aquí la asonancia y la armonía verbal a base de la vocal *a*, con una aliteración en *va* y otra en *nt* se transforma, de efecto sugestivo indirecto, en medio expresivo directo. Esas dos frases que describen la canción, pasan a ser la misma canción descrita (1).

En otros casos rima y medida tienden a crear una atmósfera lírica no tan concretamente evocativa de sensaciones o impresiones definidas, pero altamente favorable como vehículo de representaciones difusas de ambiente, de carácter general. Por ejemplo, la suavidad que invade las almas en un pueblecito de Judea ante las nuevas de la aparición de Jésus, profeta de paz y de amor:

> «Mas uma esperança, deliciosa como o orvalho nos meses em que canta a cigarra, refrescou as almas

(1) De hecho Eça parece parafrasear en esas líneas versos de un romancillo popular en Galicia («Camiña Son Sancho — Don Sancho camiña...»), que él pudo oír en su infancia en la región del Minho. Cf. «à beira da fonte, da fonte belida» ...«a i-alma na fonte deixara cativa».

simples: logo, por toda a campina que verdeja até Ascalon, *o arádo parecéu mais brándo de enterr***ár**,
*mais léve de movér a pédra do lag***ár**.» (*Con.*, 320

La asonancia, reforzando el efecto de la isometría silábica y acentual perfecta, en alejandrinos, y del paralelismo, suscita una impresión vaga de equilibrio, de armonía y de levedad, que responde perfectamente al contenido del párrafo. (Nótese el juego de las vocales acentuadas *á-é-á-á: é-é-é-á.*)

Vemos que Eça tiene cierta tendencia a resolver poéticamente el periodo, cerrándolo con dos ramas medidas y similicadentes. Sin embargo, el patrón métrico y rimado, no siempre toma esa forma. Otras veces aparece abarcando la casi totalidad del párrafo, pero tan congruentemente trabado con el sentido y permeándolo tan delicadamente que no percibimos sino sus efectos, en tanto que su estructura nos pasa inadvertida. Significado lógico y música verbal estan integrados en una unidad tan estrecha e inseparable, que el mensaje, la representación, nos llega tanto por un camino como por el otro (1):

> «Aquêle grande mar da 'Odisseia', — (10)
> resplandecente e sonoro, (8)
> sempre **azul**, (4)
> tôdo **azul**, (4)

(1) Para darse cuenta de la evolución estilística de Eça hacia la intensificación del ambiente lírico de su prosa, basta cotejar este pasaje (de «Suave Milagre», publicado en 1898), con el correspondiente de la primera versión del mismo cuento, que con el título «Outro amável milagre», habia publicado doce años antes: «Mas uma esperança, deliciosa como o orvalho do Hermon, ficara refrescando as almas; e logo a terra pareceu menos dura, e todo o fardo pareceu menos pesado.» (*Um feixe de penas*, Lisboa, Castro Irmão, 1886, pág. 94). No sólo falta aquí la concentración de efectos sonoros del final, sino la riqueza de ritmo y melodía general de todo el periodo.

sob o vôo branco das gaivotas, (10)
rol**ando**, (3)
e mansamente quebr**ando**/ (8)
sôbre a areia f**ina**/ (6)
ou contra as rochas de mármore das Ilhas div**inas**.»
(15) (*CS*, 251)

Las medidas alternativamente largas y cortas, la repetición, las asonancias y la evocadora armonía imitativa de los sonidos nasales (rola*n*do, e *man*sa*men*te quebra*n*do), los elementos de reiteración cromática provocan un nuestro espíritu la representación de la realidad sensible de una playa mediterránea, con el vaivén acompasado de las olas que se deshacen en espuma.

Su amado patrón rítmico ternario es también vehículo habitual de asonancias, que triplicadas se evidencian aún más. Es éste un recurso del que abusa un poco. La *similiter cadentia* aparece generalmente en las ramas primera y tercera, aunque no es infrecuente el caso en que la homofonía afecta a los tres miembros:

«Uma ponta verde brot**ou**;
depois uma haste cresc*eu*;
depois uma espiga amadur**ou**.» (*Con.*, 189)

«O rebanho cresc**erá**;
o pastor o lev**ará**;
o cão fiel o guard**ará**.» (*Con.*, 188)

Estos ejemplos nos corroboran la diligencia con que Eça asimilaba fórmulas estilísticas de todas las fuentes que tenía a su alcance, orales y escritas, adaptándolas a sus necesidades expresivas. Nuevamente nos sale aquí al encuentro el uso sistemático del *homoteleuto*, o *similiter desinentia*, aprendido en los clásicos latinos. Esta figura, le permite utilizar las terminaciones morfémicas de las flexiones verbales, situándolas

al final de claúsulas paralelas, isométricas, como una fuente inagotable de armonías monocordes — de las que tanto gusta.

A Eça no se le escapa la posibilidad de dar a esta construcción un carácter aún más compacto, y por lo tanto de mayor capacidad de irradiación lírica, combinándola con paralelismo, antítesis, isometría y repetición. El esquematismo estrófico se hace acentuadísimo, como vemos en el ejemplo que sigue — en el que, sin embargo, el movimiento rítmico y melódico del periodo se va ciñendo al desarrollo conceptual, sirviéndolo suavemente:

«Êsse *ano passsou.* (7)

{ *Gente* nasc**eu**. (5)
{ *Gente* morr**eu**. (5)

{ Searas amadurec**eram**. (9)
{ Arvoredos murch**aram**. (7)

Outros *anos pass***aram**.» (7) (*OM*, II, 435)

Y como era de esperar, este elemento poético aparece usado con un propósito y sentido cómico, transformado en sonsonete verbal, utilizado como un fondo de música burlesca, que le sirve para ensañarse con ciertos personajes que él quiere ridículos, para que su carácter grotesco nos llegue aún más sensiblemente, nos penetre por el oído. Es entonces como una irónica glosa musical que ilustra ciertas descripciones:

«...Atrás da Snr.ª D. Patrocínio/
cujos setins faziam no sobr**ado**/
um ruge-ruge de vestes de prel**ado**...» (*Rel.*, 306)

Cuando la ironía de Eça hacia el personaje tiene un substrato de compasión y enternecimiento, los medios poéticos se afinan aún más. La isometría, antítesis, paralelismo aparecen

colaborando delicadamente con la rima. Como en el caso siguiente:

> «...não queria mostrar à fresca Luísa, tôda mimosa nas suas cambraias asse*adas*, a sua miséria remen-d*ada:* alí, àquela luz ténue e esbatida,
> *êle exhalava a sua paixão crescente* (11)
> *e escondia o seu fato decadente.*» (11) (*Con.*, 26)

A veces el martilleo, buscadamente ramplón, de la asonancia persigue hacer caricaturalmente sensible un acto o una impresión ridícula o desagradable:

> «...começava por se encharcar com um imenso copo de água oxigen**ada,** ou carbonat**ada,** ou gasosa, mistur**ada,** dum cognac **raro,** muito **caro,** horrendamente adoci*c***ado**...» (*CS*, 45)

4. — *La combinación de los ritmos métricos y los acentuales.*

Otro de los factores que le dan al estilo queirociano la seductora calidad lírica y musical que tiene es el rico juego acentual de los grupos fónicos que constituyen la frase. Un gran número de éstos, se nos presentan dotados de un movimiento rítmico individual, interior, que ya por su própia virtud, sería suficiente para comunicar un carácter poético a la prosa, pero que con mucha frecuencia se une en combinaciones de la misma o de diferentes medidas silábicas, creando efectos de gran belleza expresiva. Todo eso parece ser el fruto de cuidadosa atención, dado que este carácter se intensifica progresivamente a partir de *Rel.*.

La prosa de Eça de Queiroz parece tener como cimiento rítmico una base dactílica. Por todas sus páginas — y en especial en las del último periodo — no sale al encuentro este tipo de ritmo. Aparece en grupos o miembros fónicos de una gran latitud de medida, pero que lo más general es que oscilen entre 10 y 12 sílabas — con un fuerte predominio a favor de los de 12 —

y que a veces llegan a 14. El ritmo dáctilo se transforma en anapéstico con gran frecuencia, a causa de esa oscilación silábica, por anacrusis. El número de acentos — o «piés» — dentro de cada grupo fluctúa entre dos y cinco — siendo los más abundantes los de cuatro. Estos grupos rítmicos casi siempre son aislables, pues están perfectamente delimitados: unas veces aparecen flanqueados por comas, en el seno de la frase; otras están constituídos por grupos de intensidad que se corresponden con toda exactitud con los elementos de una serie enumerativa; y en otros casos cierran el ritmo expresional:

> «... Meu am*ó*r! Meu am*ó*r! Meu am*ó*r!» (*OM*, II, 87)(9)
>
> «..., enrol*á*do nas s*ú*jas esp*ú*mas,...» (*Con.*, 298) (10)
>
> «..., com pal*á*vras perf*é*itas e al*á*das;...» (*Con.*, 296) (10)
>
> «..., carreg*á*do de c*á*chos mad*ú*ros,...» (*Con.*, 296) (10)
>
> «..., l*é*nto, prud*é*nte, corr*é*cto, seg*ú*ro,...» (*OM*, II, 458) (11)
>
> «..., o l*é*nto rimb*ó*mbo do seu vozeir*ã*o,...» (*ICR*, 22) (12)
>
> «..., fech*á*ndo o loqu*é*te de p*á*u da cab*á*na,...» (*Con.*, 43) (12)
>
> «..., ao p*é* dum torr*é*nte que r*ú*ge entre r*ó*chas,...» (*Man.*, 3) (12)
>
> «..., os p*ó*vos est*á*veis que l*á*vran a t*é*rra.» (*Con.*, 189) (12)
>
> «..., de n*í*quel, de *á*ço, de c*ó*bre, de f*é*rro,...» (*CS*, 29) (12)

«D*ó*rme, dig*é*re, res*ó*na, sol*ú*ça, e cach*í*mba.»
(*PB*, 109) (14) (1)

En ocasiones, el periodo entero está regido por este compás metrico:

«C*ó*lera em t*ó*da a dev*ó*ta Jud*é*a, (11)
contra êste ultr*á*je à l*é*i do Senh*ó*r! (11)
E ent*ão* Ant*í*pas Her*ó*des, art*é*iro, (11)
m*á*nda busc*á*r o Bapt*í*sta/ (8)
que preg*á*va no v*ão* do Jord*ão*.» (*Rel.*, 126) (10)

Las combinaciones de mayor belleza son aquellas que alternan grupos melódicos breves y largos, que de ordinario aparecen en la relación de 1 a 2 o de 1 a 3 aproximadamente:

«..., f*ó*rmas de fl*é*chas, (5)
m*á*lhas com c*á*bos, (5)
*ó*ssos rec*ú*rvos que f*í*sgam os p*é*ixes, (11)
l*á*scas dent*á*das que s*é*rram o p*á*u.» (11) (*Con.*, 185)

«..., chup*á*ndo b*á*gas, (5)
rilh*á*ndo ra*í*zes, (5)
trinc*á*ndo os ins*é*ctos de c*á*sca pic*á*nte.» (12) (*Con.*, 165)

O co*é*lho, (4)
a l*é*bre, (3)
— que f*ú*gas lig*é*iras no m*á*to cheir*ó*so.» (12) (*Con.*, 174)

En estas combinaciones crecientes — sus preferidas, como sabemos — Eça busca producir contrastes rítmicos audaces, desa-

(1) «..., e a p*á*rra ro*í*da de cr*é*spa ferr*ú*gem.» (*Con.*, 321); «..., da l*é*nta, abras*á*da jorn*á*da que tr*áz*.» (*Rel.*, 128); «..., a branc*ú*ra mac*í*a dum m*á*rmore fr*í*o: (*UP*, ,318) «Ass*í*m longos *á*nos err*ó*u entre os h*ó*mens...» (*Con.*, 140); «..., coro*á*do de n*é*gros pinh*é*iros.» (*UP*, 179); «..., agarr*á*ndo-se a p*ó*nta das r*ó*chas.» (*UP*, 179); etc., etc..

rrollando el patrón silábico-acentual de la frase con un comienzo de grupos simples o dobles en la rama tensiva de la frase, seguidos de un largo desenvolvimiento distensivo que alcanza cuatro unidades, en una espaciosa línea ininterrumpida:

«E isto f*ó*i, (4)
entre n*ó*s, (4)
nêsse *é*rmo, (4)
como um p*á*cto tacit*ú*rno, prof*ú*ndo e mort*á*l.» (14)
(*Rel.*, 35)

«O c*é*u o tr*ó*uxe, (5)
o c*é*u o lev*ó*u, (5)
E com *é*le para s*é*mpre morr*é*u a esper*á*nça dos tr*í*stes.» (16) (*Con.*, 331)

En este último ejemplo la combinación de los breves grupos yámbicos del comienzo con el amplio desarrollo anapéstico que sigue es de una gran belleza.

Vemos que este ritmo trisílabo, predominantemente dáctilo o anapéstico, parece fluirle a Eça de manera constante y espontánea. La mayoría de las veces es, con toda probabilidad, producto de un acto estilístico consciente, pero otras muchas tenemos la sospecha de que las palabras tienden a organizársele mentalmente en ese esquema acentual, como un compás interior involuntario (1).

(1) Es interesante notar que éste es también el ritmo preponderante en la prosa de Valle Inclán, según Tomás Navarro (Vid. *Estudios de fonología española*, Syracuse, N. Y., 1946, págs. 99-100) y Eduardo Martínez Torner (Vid. «Música y literatura. Tres esquemas filológicos.» *Música*, Barcelona, 1938, n.º 3, págs. 7 y ss.). Este último ha estudiado el ritmo de la prosa del novelista gallego, utilizando las lecturas de su obra grabadas por el propio Valle para la discoteca del Archivo de la Palabra, del Centro de Estudios Históricos de Madrid. ¿Sería aventurado pensar que esto sea debido al fondo

En la prosa de Eça podemos aislar asimismo una gran variedad de grupos melódicos con medida y juego acentual de verso. Entre estos miembros rítmicos que dan movimiento musical a su estilo, el que sigue en frecuencia a los mencionados es el de ocho sílabas, con una diversidad de acentos:

«— e as *brá*ncas *té*ndas dos *gré*gos/
ao *ló*ngo do *már* so*nó*ro!» (*Con.*, 293)

«..., cabelos *cór* de *sól* claro,
e *có*lo de *gá*rça re*ál*.» (*Con.*, 206)

«..., este *lí*rio de ca*pé*la,
ainda fe*chá*do e já *mú*rcho?» (*Rel.*, 280)

Los de catorce sílabas, con cuatro acentos simétricos son también relativamente frecuentes — e identificables con el alejandrino cuaternario francés, con cesura en la séptima sílaba:

«Era *jú*nto dum *bó*sque / de car*vá*lhos e *fá*ias.»
(*Con.*, 292)

«..., duma *í*lha mais *lá*nguida / que uma *cé*sta de *ró*sas,...». (*Con.*, 294) (1)

común gallego-portugués, más que a influencia de Eça sobre Valle, o a mera coincidencia de sensibilidad musical? Valdría la pena aclararlo. Sobre todo teniendo en cuenta que todos estos ritmos y periodos fónicos no son sino variaciones catalécticas del verso de «muiñeira» o de 'gaita gallega', largamente cultivado en la lírica medioeval galaico-portuguesa, popularísimo aún hoy en la música y la poesía popular de Galicia, pero que «em Portugal, pràcticamente deixou de existir según Rodrigues Lapa, (*Origens da Poesia Lírica en Portugal...*, pág. 311). Cabe la duda de que en la región del Minho, donde Eça nació y pasó su infancia, haya desaparecido totalmente.

(1) «..., e o tam*bór* em que *bá*ta quando *fór* um Guer*réi*ro, / e a *pá*gina que es*cré*va quando *fór* um Pro*fé*ta.» (*Con.*, 188); «os *grá*ndes *ó*lhos *á*rabes, / na *fá*ce *trí*ste e *pá*lida». (*OM*, II, 482); etc..

Y aún hallamos grupos fónicos con estructura de versos decasílabos, divididos en masas rítmicas de cinco sílabas:

«Er*guí*do e *né*gro / como um pi*nhéi*ro,
na soli*dão* / do pinhei*rál*.» (*ICR*, 186)

Y son relativamente frecuentes las medidas cortas, como las de siete, con una rica variedad de acentos, como en el ejemplo que sigue:

«Se*rá* o *vé*nto que as *lé*va, (7)
*ê*le que *tó*do *lé*va, (7)
*vó*zes, *nú*vens e *fó*lhas.» (7) (*Con.*, 183)

Los cruces y combinaciones de estos claros sistemas acentuales y silábicos son muy ricos. Lo más corriente es que en ellos aparezca el ritmo dactílico o anapéstico, colocado al fin, sirviendo de remate al movimiento melódico del periodo:

«..., das nossas *té*ndas er*guí*das, (8)
sob o esplen*dór* das es*tré*las, (8)
e da cara*vá*na mar*chá*ndo e can*tá*ndo, (12)
por entre as ru*í*nas de *nó*mes so*nó*ros.» (12) (*Rel.*, 279)

«Dentro da *á*rca pin*tá*da, (8)
não res*tá*va *grão* ou *có*dea. (8)
No es*tí*o, sem *pá*sto, a *cá*bra mor*ré*ra. (12)
De*pó*is, no quin*téi*ro, se*cá*ra a fi*guéi*ra.» (12) (*Con.*, 329)

El esquema de tipo ascendente predomina mucho, e incluso lo hallamos en combinaciones de progresión correlativa, como las del ejemplo que damos a continuación — que además es paralelístico, organizado en grupos binarios, y rematado, como los anteriores, por un sistema bimembre de ritmo dactílico:

{ «A *crúz* *é* *bró*che, (5)
{ a *crúz* *é* ber*ló*que; (6)

{ *pénde* nos col*á*res, (7)
{ til*í*nta nas puls*é*iras; (8)

{ *é* grav*á*da em sin*é*tes de l*á*cre, (10)
{ *é* incrust*á*da em bot*ó*es de p*í*nho.» (*Rel.*, 137) (10)

Aunque no tan a menudo, el ritmo acentual favorito aparece disimulado, envuelto en metros cortos de acentuación muy variada:

«E t*ô*dos volt*á*vam, (6)
como derrot*á*dos, (6)
com as sand*á*lias r*ó*tas, (7)
sem t*é*r descob*é*rto em que m*á*ta ou cid*á*de, (12)
em que t*ó*ca ou pal*á*cio, (7)
se escond*í*a Jes*ú*s.» (7) (*Con.*, 330)

Dentro de estos sistemas rítmicos regulares, estróficos, hallamos también, aunque no tan a menudo, combinaciones de gran efecto, en las que no aparece el omnipresente compás trisilábico, dáctilo o anapéstico:

«Um *á*ro de esmer*á*ldas, (7)
prend*í*a os seus cab*é*los, (7)
muito anel*á*dos e ard*é*ntem*é*nte l*ó*uros.» (12) (*Con.*, 296)

«J*á* de l*ó*nge, (4)
sem m*ó*ço que os t*á*nja, (6)
na gost*ó*sa pr*é*ssa / dum div*í*no enc*ó*ntro, (6 + 6 = 12)
vem trot*á*ndo a v*á*ca, (6)
trot*á*ndo o burr*í*nho.» (6) (*CS*, 122)

En los ejemplos que preceden, las combinaciones rítmicas de los acentos y la regularidad de relación de las medidas silábicas parecerían hacer que la prosa de Eça cruzase peligrosamente las fronteras que deben separarla de la poesía, pero no es así. Esos núcleos de emanación poética, cuando no están

aislados, cuando están integrados en el conjunto fluyente y amétrico de la página, ocultos en la disposición tipográfica normal, pasan totalmente inadvertidos, si bien comunican al estilo un vago, pero penetrante, carácter musical y lírico.

Además, estos son casos extremos. Lo habitual es que el compás acentual y la medida se combinen en patrones irregulares entreverándose e insinuándose en la libre ondulación del periodo, creando unas alternancias, en que tan pronto se esboza un módulo rítmico, como se diluye y esfuma en una línea suelta, que queda, no obstante, impregnada de unas fracciones de cadencia, que le dan una perceptible carga poética, sutil y evasiva:

«Sôbre *ê*le p*é*sam, (5)
carreg*á*ndo o seu c*ó*rpo lig*é*iro, (10)
abaf*á*ndo o seu n*ó*me son*ó*ro, (10)
os im*é*nsos milh*õ*es de Vanderb*í*lt.» (12) (*NC*, 447)

«E l*ó*go avist*ó*u Cal*í*pso, (7)
a D*é*usa dit*ó*sa, / sent*á*da num tr*ó*no, (5 + 5 = 10)
fi*á*ndo en r*ó*ca de *ó*iro, (8)
com f*ú*so de *ó*iro, (5)
a l*ã* form*ó*sa de p*ú*rpura mar*í*nha.» (12) (*Con.*, 296)

«Uma *á*gua fr*í*a, (5)
sa*í*a de entre as r*ó*chas, (7)
e, ca*í*ndo de p*é*dra em p*é*dra, (8)
form*á*va um ri*á*cho cl*á*ro, (8)
que *í*a cant*á*ndo e jug*á*ndo, (8)
sob a ram*á*gem do gr*á*nde arvor*é*do.» (11) (*Con.*, 30 &)

«C*á*lmo, (2)
magn*í*ficamente fec*ú*ndo, (9)
corr*í*a *ê*le, (5)
o n*ó*bre r*í*o do Para*í*so, (10)
por entre as *í*lhas, (5)
qu*á*si afund*á*das (10)

sôbre o *pé*so *rí*jo do *rí*jo arv*ó*redo, (5)
todas fragr*á*ntes, (5)
e atro*á*das pelo clam*ó*r das cacat*ú*as.» (13) (*Con.*, 158)

Como puede advertirse la prosa de los *Contos* es la que ofrece la cosecha más abundante de ejemplos de ritmo métrico-acentual. El carácter lírico de los temas de esos cuentos, alejados totalmente de la realidad inmediata, lleva a Eça a buscar de nuevo el estilo de «poema en prosa» de sus primeras páginas. Por distintos caminos, con diferentes y más eficaces medios expresivos, con la sabia técnica adquirida en una larga carrera de experimentación literaria, vuelve al punto de partida, a su clima estilístico más auténtico y espontáneo, a la atmósfera subjetiva de la poesía, al reino interior de su fantasía adonde le lleva, de retorno, la siempre presente «nostalgie de la chimére» (1).

5. — *Conclusión*

Hemos podido comprobar que, buscando dar a su estilo un ambiente lírico, Eça emplea a fondo toda clase de recursos de índole musical, sin retroceder ante el uso de procesos propios de la expresión poética. La substancia fónica de las palabras y de los sintagmas es para él una preocupación de primer plano, y llega a constituir un verdadero fetichismo, en la última época. Melodía y ritmo pasan entonces a ser para él la base del arte de la prosa. Esa obsesión de la música verbal nace en primer lugar de la inclinación lírica temperamental, y en segundo, de factores estéticos de época, a los que naturalmente Eça no escapa,

(1) *Man.*, xi. «Ennevoei-me outra vez, totalmente no fantástico; — quási, naquêle velho fantástico da *Gazeta de Portugal*, feito agora com menos *abutres*, e em *prosa talvez menos bárbara* que a dêsses longínquos tempos.» — le comunicó a Batalha Reis, en 1891. (Vid. *PB*, Introducção, liii).

como casi nigún escritor. Como consecuencia, su estilo manifiesta una gran riqueza de substrato sonoro, y una gran maleabilidad evocativa, con la que envuelve la idea en la atmósfera musical adecuada para suscitar en el lector un estado de ánimo concomitante con ella. En este sentido su estilo es el más rico de la moderna literatura portuguesa. La melodía y el compás de la frase parecen siempre amoldarse, sin esfuerzo, con espontáneo y delicado mimetismo, al contenido, ambientándolo emocionalmente. La armonía de esta prosa está en la vecindad de la poesía, pero se mantiene fuera de ella por atenuaciones, cortes, descomposiciones y disonancias (1). El patrón rítmico parece nacer con la idea, y la musicalidad ser un elemento intrínseco de ella, de tal modo son inseparables. Hay escritores que *ven* su frase, su estilo, y otros que lo *oyen* (2). Eça era de éstos. Y lo oía con oído de poeta. Para él las relaciones entre las palabras estaban determinadas tanto por su substancia sonora y plástica, como por su contenido lógico e imaginativo, y esa es la razón de que las combine tratando de extraer de ellas hasta las últimas posibilidades expresivas de esa materia musical, suscitadora de emoción lírica, vaga, inconcreta (3). Su prosa tiene entre sus propósitos excitar la perceptividad auditiva del

(1) En el verso — por libre que parezca — rigen siempre una leyes de agrupación y sucesión, de retornos periódicos, que lo separan radicalmente de la prosa. Cualquier lector percibe esa separación, intuitivamente.

(2) Hay un gran número de valiosos escritores, cuyo estilo — por estar concebido teniendo como fin primordial lo inteligible, la eficaz comunicación lógica — resiste mal la lectura en voz alta, o al menos no gana nada con ella. Su prosa está pensada y construída para la lectura mental, visual, y no para la auditiva. Galdós por ejemplo. Otros «hay que *lerlos con los oídos*», como dijo Unamuno de Valle-Inclán.

(3) En realidad se trata de dos niveles de significado: uno intelectivo y otro emocional, afectivo; que tienen una relación tan estrecha en la lengua, artística, escrita, como la tiene en la expresión oral la palabra con la entonacion, el gesto y el ademán que la acompañan.

lector. Esto le da una «tonalidad» inconfundible, que la separaba irremediablemente de toda la literatura vernácula de su tiempo. Aún de los grandes maestros, como Camilo, a quien Eça sinceramente admiraba en muchos sentidos, pero de quien se sentía instintiva y radicalmente distante, por la diferencia de «clima» estilístico (1). Este carácter musical y plástico del estilo queirociano era entonces algo totalmente nuevo en la Península, y su efecto distintivo mucho más intenso de lo que es hoy (2). Eça, con esta nota, dando cadencia musical poética a las divisiones lógicas del periodo abolió la pesadez tradicional, uniendo la prosa portuguesa a las corrientes europeas del último cuarto del siglo XIX, especialmente de Francia, en cuya literatura, este tratamiento «artístico» de la materia verbal, había llegado a ser una nota predominante.

---

(1) Una irónica referencia a esta incompatibilidad de «tono», la encontramos en *OM*, cuando João da Ega (Eça) y Carlos da Maia están planeando la *Revista de Portugal:* «Tôda a manhã, no escritório de Afonso, azafamados, com papel e lápis, se ocuparam em fixar uma lista de colaboradores. Mas já as dificuldades surgiam. Quási tôdos os escritores sugeridos desagradavam ao Ega, *por lhes faltar no estilo aquêle requinte plástico e parnassiano* de que êle desejava que a *Revista* fôsse o impecável modelo.» (*OM*, II, 92)

(2) Ramalho Ortigão, muy tempranamente, destacó esta nota como la aportación fundamental, y más valiosa, de Eça a la história del português escrito. Cf. «Sem enriquecer o lexicon, como Castilho e como Camilo Castelo Branco, por meio de vozes novas e de vernáculos modismos pela primeira vez trazidos da tradição oral ou da raíz erudita para o discurso literário, Queiroz elevou a uma perfeição de relêvo, de colorido, de luminosidade, que nunca antes dêle se atingira, o que pròpriamente se chama a *arte de escrever*, dando ao giro da frase, independentemente do rebuscamento do vocábulo, temas melódicos, combinações de harmonia e efeitos orquestrais do mais dominativo e avassalante poder de sugestiva comoção.» *A Eça de Queiroz. Compilação de vários discursos proferidos na inauguração do seu monumento*, Pôrto, Chardron, 1904, págs. 19-20.

IX

LA ORIGINALIDAD ESTILISTICA DE EÇA DE QUEIROZ

El resultado de esta disección indagatoria del cuerpo lingüístico de la obra queirociana, — que hemos limitado aquí a los elementos nucleares y a las estructuras básicas — nos ha dado indicios hasta cierto punto reveladores (1) de la profunda revulsión a que sometió el instrumento de expresión literaria, en sus mismos cimientos. El vocabulario y la sintaxis, la palabra, la frase y el periodo, en sus manos, cobraron un nuevo sentido, una nueva realidad estética. Bajo el toque mágico de su imaginativa sensibilidad idiomática, el material verbal y sus combinaciones adquirieron una vida inédita, inesperada, que tuvo el carácter de un redescubrimiento (2). En esta renovación del lenguage artístico Eça utiliza, como hemos visto, fenómenos espontáneos de la expresión común — que el transforma en conquistas estilísticas personales, extendiéndolos, exagerándolos, reiterándolos, estetizándolos; otros, los recoge en sus incursiones por las literaturas extranjeras, adaptándolos de diferentes maneras al genio del idioma propio, dándoles un fuerte acento per-

---

(1) Reiteramos aquí nuestra convicción de que la materia literaria es investigable sólo por aproximación, a despecho de todos los métodos científicos.

(2) Eça, pese a las acusaciones de imitación de que ha sido objeto por parte de ciertos espíritus obtusos, o malintencionados, tenía, instintivamente, el «horror salutar do *já-dito*, do *já-feito*.» (*CIF*, 11).

sonal al naturalizarlos y desenvolverlos; en otros casos acude a la tradición literaria nacional y de ella extrae formas expresivas ya mortecinos, que él resucita, infundiéndoles una nueva vitalidad; y, finalmente, los más interesantes son la consecuencia de su propia experimentación, mezclando, cruzando y combinando todos los ingredientes anteriores, o inventando otros nuevos, con un profundo sentido de la genética del idioma y de los recursos latentes en ella. El resultado final de esa rica integración es una realidad estilística «sui generis», — delicado, preciso e inequívoco trasunto de la intimidad artística del novelista. A través de todos esos fenómenos idiomáticos, de tan diversa índole, se transparenta y aflora su identidad psicológica, de rasgos tan personales, expresada en una manera específica de «desrealizar» la realidad (1). Es decir, su estilización mental del mundo, que siendo agudamente personal, tiene por necesidad que plasmarse en formas lingüísticas acentuadamente individuales, propias.

Eça es además un escritor particularmente representativo de su época. Su sensibilidad era una antena receptiva de todas las vibraciones artísticas. Su periodo de producción literaria abarca el último tercio del siglo XIX, y en ella, como en un espejo, se refleja toda la rica fenomenología de las letras de ese momento, y del siglo en general. En los temas, lo mismo que en la lengua, nos salen al encuentro elementos románticos, parnasianos, realistas, naturalistas, simbolistas, pre-rafaélicos, impresionistas. Su estilo tiene de todas estas cosas, sin ser específicamente ninguna de ellas. Se puede ver que, de la rápida sucesión de escuelas y tendencias de esa época, él iba tomando lo que de cada una de ellas satisfacía a su temperamento; integrando todo en una fórmula personal, fiel sólo a sí mismo, a su voluntad lingüística, revolucionaria, «motora», y a su seguro instinto artístico. Dentro de ese molde propio volcaba los compoentes más dispares, que pasaban a convivir armónicamente: el lirismo convulsivo y la exaltación ensoñadora de los románticos; el relieve marmóreo y la plasticidad parnasiana; el imaginoso materialismo de los realistas; la vigorosa vibración, metódica, vulgarista y espesa del naturalismo; la musicalidad evanescente, delicada y nebulosa de los simbolistas; la percepción hiperestésica y disociadora del impresionismo — junto con la estilización miniaturista de los prerafaélicos y el jugoso humor humanitario de la novela Victoriana. Todas esas variadas experiencias estéticas, al destilarse en el alambique queirociano quedan reducidas a una unidad, quintaesenciada y transparente, cuya superficie, tersa y tranquila, da la engañosa sensación de sencillez y de facilidad — cuando, de hecho, oculta una laboriosa complejidad, y es el resultado de un esfuerzo de creación férreo y angustioso. El propio Eça así lo confesó, casi al fin de su vida, en unas líneas hoy olvidadas, pero elocuentísimas (1). Apasionado y entusiasta, lleva a veces sus procedimientos al exceso y la paradoja, pero se salva por la acción de un importante factor correctivo innato: la ironía, — que sonrientemente aplica a sus propios gustos, tendencias y debilidades. El estudio de su instrumental expresivo no sólo nos adentra en el conocimiento de su personalidad artística, sino que arroja luz sobre la historia de la lengua literaria en Portugal, en el tránsito del siglo XIX al XX — interesante momento

(1) Ortega y Gasset ha definido el estilo como «la peculiar manera que en cada autor hay de desrealizar las cosas».

(1) «Na Arte — quando forte, fina e superior — a *Simplicidade* resulta sempre dum violento, quasi doloroso esfôrço. Não se coordena com clara elegância, não se atinge a uma Expressão fácil, concisa e armoniosa, sem longas, tumultuarias lutas em que arquejam juntos Espírito e Vontade. É assim na natureza... O que ela nos oferece de mais simples, uma linha de horizonte, bem unida e lisa, esconde um revolto infinito de forças e formas. E há mundos tenebrosos na água mais límpida.» «Á Duse», *A Duse*. Número único. Lisboa, Tip. e Lit. da Companhia Nacional, 1898, pág. 4. [Publicación de homenaje colectivo a Eleonora Duse, con motivo de su paso por Lisboa].

de crisis cultural en Europa — por ser Eça de Queiroz, como ha dicho Fidelino de Figueiredo, «pelo género prodominante na sua obra e pela repercussão dela, o nome mais representativo das tendências da geração realista». (1)

Quizá lo más esencialmente original de la personalidad estilística de Eça es justamente ésa su capacidad de absorción A todos los préstamos, a todas las apropiaciones, a las influencias de toda índole, se sobrepone, dominándolas y jerarquizándolas, dándoles una nueva naturaleza, la individualidad artística rica y contradictoria del novelista. Como todos los escritores de auténtica originalidad, Eça nos ofrece en la base misma de su idioma literario una aleación de tradición y novedad; que es indispensable, porque es un hecho, que toda creación artística, para insinuarse en los espíritus y hacerles asimilar lo que contiene de nuevo, necesita de la complicidad de elementos conocidos, que sirvan de puente. Así Eça, como vimos, pudo dar entrada en la prosa a todo un nuevo sistema melódico de cadencias menores, cortes y disonancias, a base de una mezcla sutil con los amplios y sonoros movimientos oratorios del viejo estilo; supo combinar, en hábil dosificación, procesos nuevos de expresión de un concentrado laconismo, con formas de la exhuberante grandilocuencia tradicional. Por eso su estilo tiene una doble vertiente, conservadora y revolucionaria, que garantiza su vitalidad, y explica su éxito.

La influencia de ese estilo ha sido considerable. En Portugal y en el Brasil volvió del revés la lengua literaria y fué el factor que más ha contribuyó a crear la moderna expresión en prosa. Ese influjo se hizo sentir en todo el mundo hispánico. Eça fué el adelantado de la reforma de la prosa que había de imponerse con el Modernismo — realizada por él en la novela con bastante anterioridad. Cuando, en 1888, Rubén

(1) *Depois de Eça de Queiroz*, São Paulo, 1943, pág. 15.

Darío publica *Azul*, ya había aparecido el grueso de la obra novelesca de Eça (1), que con su delicado esteticismo sensual y su ironía irrespetuosa y elegante ofrecía un fuerte atractivo para los rebeldes al tradicionalismo, en el mundo hispánico. Desde 1884 corrian por América traducciones españolas de ella (2). En 1896, fecha de publicación de *Prosas Profanas*, que marca el triunfo del modernismo, Eça era ya conocido y leído en Hispanoamérica. (El propío Rubén lo afirma en 1893, en su conferencia de Buenos Aires sobre Eugénio de Castro) (3). En 1891, Manuel de la Cruz había traducido *Rel.* para la *Revista Cubana* de La Habana y en 1900, la *Revista de Chile* publica una versión de *Man.*. Valle-Inclán, a quien se adscribe generalmente la continuación en la prosa española del movimiento iniciado por Darío, comienza sus traducciones de Eça en 1902 (con *Rel.*), justamente el año de la publicación de la *Sonata de Otoño*, primera de la serie. La influencia del estilo de Eça en toda la obra de la primera época de Don Ramón es evidente — como hemos venido señalando incidentalmente a lo largo de este estudio. En España, su influjo, que ya se había hecho sentir en la generación realista (4), siguió operando con fuerza — pues su estilo resumía muchas de les apetencias de los modernistas y noventayochistas. Lo percibimos, después de en Valle, en Gabriel Miró (*Rel.* está vigorosamente presente en las *Figuras de la Pasión del Señor*), en la tónica y la forma de las crónicas humorísticas de Julio Camba, y en muchísimos escritores de segunda fila (toda la obra de Wenceslao Fernández Flórez, estilísticamente,

(1) *PB, CPA, OPB, Man., Rel., OM.*

(2) Vid. nuestra *Bibliografia metódica y crítica de E. de Q.*, próxima a aparecer.

(3) Vid. *Los Raros*, Buenos Aires, 1893.

(4) Se ha señalado con frecuencia — sin que haya sido analizada — la evidente influencia que *CPA* y *OPB* ejercieron en la elaboración de *La Regenta*, de «Clarín» — a quien se acusó de abiertamente de plagio. Vid. Luís Bonafoux, *Yo y el plagiario Clarín*, Madrid, 1888. Vid. también Pedro

es un «pastiche» queirociano) (1). En Hispanoamérica aparte de su acción difusa, enorme, distinguimos su huella en la obra individual de ciertos escriotres. Es presumible en Larreta (*La Gloria de Don Ramiro*, 1908) y desde luego perceptible en Manuel Gálvez, Roberto J. Payró, Joaquín Edwards, Bello y Carlos Loveira, algunos de los cuales (Vid. Edwards Bello, *Don Juan Lusitano*, 1934; Loveira, *Los Inmorales*, 1919) practican asimismo el «pastiche» confesado.

El encanto que su obra ejercía, y ejerce, en los espíritus, particularmente entre los lectores de habla castellana, se debía también a que, cuando la recia novela realista española continuaba aferrada a un áspero casticismo estilístico — contra el que había de reaccionar los del 98 — Eça ya ofrecía su realismo, su atrevido naturalismo, envuelto en el cautivador hechizo de una prosa cosmopolita, poética, refinada y sensual. Lo que en el desarrollo histórico de la novela castellana moderna aparece separado (realismo positivista: prosa lírica), Eça lo presentaba fundido en una atractiva fórmula de unidad, y dentro de un tono, que siendo cautivadoramente «europeo», francés, en el fondo resultaba honda y sorprendentemente cercano, familiar, peninsular, hispánico. Su lirismo, su amor por la elocuencia, su dramático sarcasmo disfrazado de ligera y desdeñosa ironía, su ternura emotiva, son esencialmente portugueses y por lo tanto acendradamente ibéricos (2); portugués e ibérico también su

---

Sáinz Rodríguez, *Clarín y su obra*, Madrid, 1927. En general, el influjo, indudable, de Eça en las literaturas de habla castellana está todavía por estudiar.

(1) Los escritores gallegos, como es natural, fueron particularmente sensibles a su influencia.

(2) Dos altos representantes de la generación realista y de la del 98, respectivamente — tan distintas en estilo — coinciden en situar a Eça en un marco peninsular: «...le llamo ibérico, entendiendo que él completa la novela peninsular, dándole una cuerda que le faltaba. La intención profunda, la observación amarga y lancinante, la sátira elevada, que a fuerza de proceder

estilo, donde «...toda a expressão cabe, porque a sua ductilidade se presta tanto à grossa risada, como ao soluço lírico» (1), que son los dos polos del alma lusitana, elegíaca y burlona.

Las estructuras idiomáticas fundamentales de este estilo parecen habernos revelado algunas de sus notas psicológicas esenciales. La sublimación lírica, irrefrenable, la brutal probidad realista, el vuelo libre de la fantasía, y la deformación satírica, en fórmula de unión, le dan un carácter único. En Eça los tres planos de la expresión literaria — el lógico, el imaginativo y el afectivo — se condicionan y equilibran mutuamente. Añádase a esto el ser su obra una síntesis de las más diversas tendencias de toda una época. Quizás se podría decir, *mutatis mutandis*, que desde que Cervantes, en otro momento de crisis cultural realizó una fusión semejante del estilo tradicional español con las formas artístico-literarias del Renacimiento italiano, no se había producido un fenómeno semejante en la prosa de las literaturas ibéricas. El caso de Darío — un paralelo muy cercano y similar, aunque ligeramente posterior — no es el mismo, ya que, por la naturaleza de su obra, su reforma afectó primordialmente a la expresión poética. Sin embargo tienen mucho en común. Ambos bebieron en las mismas fuentes, y ambos supieron plasmar en una fórmula personal — que ejerció gran influencia — lo esencial de la lengua y la cultura propias con lo más vital y fertilizador de las ajenas (2).

---

de un espíritu culto no resulta cruel en extremo, aun siéndolo doblemente por lo certera, son dotes que el ilustre portugués debe acotar como parcela suya. En España no veo quien se le asemeje». Emilia Pardo Bazán, *Op. cit.*, pág. 236; «Todo su arte europeo, un arte tan exquisitamente europeo, no logra encubrir su ímpetu ibérico». Miguel de Unamuno, «El sarcasmo ibérico de Eça de Queiroz», *Op. cit.*, pág. 389.

(1) *NC*, 486. Al hablar del estilo ajeno Eça parece siempre referirse al suyo propio. Vid. *NC*, 123-164; 35, 47.

(2) Los dos llevaban en el espíritu el fructífero choque del «galicismo mental» — insatisfacción con el clima de de su cultura, repugnancia a «sentir

Si en la base de su estilo hay retórica — y también esto sería una nota peninsular — es una retórica tan individualizada (1), tan inconfundible y tan original, que ese estilo nos aparece lleno de «alma» (2): una de las voces literarias de timbre más personal e intransferible y de valor indudablemente vasto y duradero en las letras hispánicas.

---

como propio un estilo pretérito» — y casticismo visceral — incapacidad para poder traducirse, en lo básico, a una cultura ajena. Se pueden aplicar a Eça, sin alterarlas lo más mínimo, las palabras que Afonso Reyes dedica a Darío, resumiendo esta cuestión: «'Francesismo' se ha dicho. Y es verdad. Porque Rubén Darío trajo a la masa de la lengua española, trajo a la atmósfera del alma española cuanto el mundo tenía entonces que aprender de Francia». (*Tertulia de Madrid,* 2a. Ed., Buenos Aires, 1950, pág. 37). Esa fué una de las contribuciones fundamentales de Eça al acervo de las letras portuguesas.

(1) «La retórica de todo el mundo es mala; la retórica de cada uno es la buena...» Pío Baroja, *Juventud y egolatría,* Madrid, 1920, pág. 98.

(2) «As a quality of style... *soul* is a fact, in certain writers — the way they have of absorbing language, of attracting it into the peculiar spirit they are of, with a subtlety which makes the actual result seem like some inexplicable inspiration.» Walter Pater, *Op. cit.*, pág. 20.

BIBLIOGRAFÍA, INDICE Y ERRATA

BIBLIOGRAFÍA

I

REPERTORIO DE TRABAJOS RELACIONADOS CON LA LENGUA Y EL ESTILO DE E. DE Q. *

A. B. — «O estilo de E. de Q.». *Fradique,* Lisboa, 1935, Novembro.

Albuquerque, Mateus de. — «E. de Q. e a língua.» *Da Arte e do Patriotismo.* Lisboa, Portugal-Brasil, s. a. [1920], págs. 5-88.

Reproducido en:

E. de Q.. In Memoriam. Lisboa, 1922, A. M. Pereira, págs. 62-70; 2ª Ed. Coimbra, Atlântida, 1947, págs. 1-7. [Extracto]

Aires da Mata-Machado (Filho) — «E. de Q. e a pureza da língua.» *Revista Brasileira,* Rio de Janeiro, 1945, V, núm. 15, Dezembro.

Bacelar, José — «Currente calamo. Divagações sôbre a linguagem portuguesa: III, IV, V, VI.» *Seara Nova,* 1947, XXVI, núm. 1025, 22 de Março, págs. 195-197; núm. 1026, 29 de Março, págs. 211-219; núA. 1027, 5 de Abril, págs. 226-228; núm. 1028, 12 de Abril, págs. 243-245.

Botelho do Amaral, Vasco — «Estilo é linguagem. Prosa de E. de Q.». *A bem da língua portuguesa.* Lisboa, «Rev. de Portugal» e «Ocidente», 1943, págs. 213-231.

* Los datos que aquí se incluyen están extraídos de nuestra *Bibliografía metódica y crítica de E. de Q.,* próxima a publicarse.

BOTELHO DO AMARAL, Vasco — «Pela seara alhea: O estilo e a linguagem em E. de Q. e em Camilo». *Revista de Portugal,* Lisboa, 1943. (Série A. Língua Portuguesa), vol. III, núm. 13, Outubro, págs. 161-162. [Transcrito del *Diário Popular,* Lisboa].

—— — «Estilo e linguagem de E. de Q.». *Ocidente,* Lisboa, 1944, XXIII, núm. 74, Maio, págs, 107-110.

—— — «A expressão de E. de Q. — Maravilhas expressionais de E. de Q. — Estilo e desnacionalização (A propósito de E. de Q.).» *Meditações críticas sôbre a língua portuguesa.* Lisboa, Tip. Portuguesa, 1945.

Reproducido parcialmente en:

Diário Popular, Lisboa, 1945, 6 de Setembro.

BRANDÃO, Júlio — «Paladinos da linguagem». *O Primeiro de Janeiro,* Pôrto, 1921, 1 de Dezembro.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio — «Linguagem e estilo de E. de Q.». *Livro do Centenário de E. de Q.,* Lisboa-Rio de Janeiro, Dois Mundos, 1945, págs. 59-107.

CAMPOS, Agostinho de — *As tres prosas: A pobre, a rica e a nova rica (Conferência).* Lisboa, Aillaud e Bertrand, 1923, págs. 20-23, 24, 29-32 e 47-53.

—— — «O estilo de E. de Q.». *E. de Q.. Antologia Portuguesa.* Paris-Lisboa, Aillaud e Bertrand, 1923, vol. II, págs. ix-lxxxviii.

CARDOSO, Nuno Catarino — *Camilo, Fialho e Eça; os vocabulários, compreendendo muitas palavras não registadas nos dicionários da lingua portuguesa, e as respectivas bio-bibliografias.* Lisboa, Portugália Editora, 1923, págs. 113-132.

COSTA PIMPÃO, Alvaro J. da — «A arte nos romances de Eça». *Gente Grada,* Coimbra, Atlântida, 1952, págs. 95-117. [Conferência pronunciada en 27 de Nov. de 1949].

FIALHO DE ALMEIDA, J. V. — «Os renovadores da frase em Portugal: Suas escapadas no galicismo e antagonismo feroz com a escola vernácula». *Os Gatos.* Lisboa, 1890, III, 31 de Dezembro. [6.ª Ed. Lisboa, Clássica, 1937, págs. 255-260].

FIGUEIREDO, Fidelino de — «A arte é estilo. (Exemplo E. de Q.)». *O Estado de São Paulo* (Selecta). São Paulo, 1939, núm. 5, 11 de Fevereiro.

Reimpreso en:

Ultimas Aventuras, por F. de F.. Rio de Janeiro, A Noite, s.a. [1941], págs. 59-95.

—— — «Arte e realidade». *Diário de São Paulo,* São Paulo, 1939, 19 de Setembro.

Reimpreso en:

Ultimas Aventuras, por F. de F.. Rio de Janeiro, A Noite, s.a. [1941], págs. 97-103.

«...*um pobre homem da Póvoa de Varzim*...», por F. de F.. Lisboa, Portugália, 1945, págs. 69-76.

FORJAZ DE SAMPAIO, Albino — «A tortura do estilo. E. de Q». *Revista Literária, Científica e Artística d'«O Século».* Lisboa, 1906, núm. 216, 4 de Novembro. [Sobre las tres versiones de CPA]

Reimpreso en:

Crónicas imorais, por A. F. de S.. Lisboa, Bertrand, 1908. [5ª ed., 1935, págs. 241-263].

GRAÇA ARANHA, José P. da — «Meditação sôbre a linguagem portuguesa». *A estética da vida.* París-Rio de Janeiro, Liv. Garnier, 1920.

Reproducido en:

Revista da Baía. Baía, 1922, núm. 15, 1 de Julho.

LOPES VIEIRA, Afonso — «Por amor desta linguagem». *Nova Demanda do Graal,* Lisboa, Bertrand, 1942, págs. 289-291, 295-296, 300, 311, 315, 322-323, 328, 336, 340, 353.

MAGALHÃES, Luís de — «A prosa de E. de Q». *Revista Moderna.* Paris, 1897, I, núm. 10, 20 de Novembro, págs. 314-315.

MAGALHÃES LIMA, Jaime de — «E. de Q. e o renascimento da língua portuguesa». *Lusitânia.* Lisboa, 1924, I, fasc. III, Junho, págs. 339-355.

Reimpreso en:

O amor das nossas coisas e alguns que bem as serviram, por J. de M. L.. Coimbra, (Imp. da Universidade), 1933, págs. 125-145.

MAGALHÃES LIMA, Jaime de — «O estilo de E. de Q. e os seus contrastes e paralelos». *Lusitânia.* Lisboa, 1925, III, fasc. VIII, Dezembro, págs. 176-188.

Reimpreso en:

O amor das coisas nossas e alguns que bem as serviram, por J. de M. L.. Coimbra, (Imp. da Universidade), 1933, págs. 151-165.

Gil Vicente. Guimarães, 1935, IX, núms. 5 a 8.

MAYER GARÇÃO, Pedro — «A técnica literária de E. de Q.». *Diário de Lisboa.* (Suplemento Literário). Lisboa, 20 de Setembro e 14 de Outubro de 1935.

Reimpreso en:

Cinco sentidos, por P. M. G.. Lisboa, Portugália, 1948, págs. 233-241.

—— — «Como escrevia E. de Q.». *Diário de Notícias,* Lisboa, 1935, 6 de Dezembro.

—— — «O estilo de E. de Q.. (O relêvo, a côr, o som e o ritmo)». *Diário de Lisboa,* (Suplemento Literário), Lisboa, 1945, 22, 29 e 30 de Agôsto.

Reimpreso en:

Cinco sentidos, por P. M. G., Lisboa, Portugália, págs. 313-321.

—— «O estilo de E. de Q.». *Diário de Lisboa* (Suplemento Literário), Lisboa, 1945, 5 e 12 de Setembro.

—— — «A técnica literária de E. de Q.». *Diário de Lisboa* (Suplemento Literário, Lisboa, 1945, Outubro

MENDES, João — «Estilo». *E. de Q.. Tipos, estilo, moralidade.* Lisboa, Pro Domo, MCMXLV, Cap. II, págs. 52-86.

MORENO, Augusto — «Consultório lingüístico». *Ocidente,* Lisboa, 1945, XXVII, núm. 91, Novembro.

«No laboratório dos intelectuais. Como escrevia E. de Q.. Um curioso estudo sôbre o mecanismo do seu estilo». *Diário de Lisboa,* Lisboa, 1935, 20 de Setembro.

PAIVA BOLÉO, MANUEL de. — «Notas breves sobre algúns processos estilísticos de F. de Q.». *Letras e Artes* (Suplemento Literário das *Novidades*), Lisboa, 1940, III, 31 de Março.

PAIVA BOLÉO, MANUEL de. — «O realismo de E. de Q. e a sua expressão artística». *Biblos,* Coimbra, 1941, XVII, núm. 17, Fevereiro, págs. 697-731. [Separata: Coimbra 1941; 2.ª Ed. com aditamentos: Coimbra, Coimbra Edit., 1942, viii, 57 págs]. [Conferencia pronunciada en Febrero de 1941].

PORTELA, Severo — «A adjetivação na obra de E. de Q.». *E. de Q. In Memoriam.* Lisboa, A. M. Pereira, 1922, págs. 142-143.

PRADO COELHO, Jacinto do — «As ideias e as formas. — O outro Eça — '*O Crime do Padre Amaro*' — Anos de plenitude — O 'José Matias'». *Ocidente,* Lisboa, 1946, XVIII, núm. 95, Março, págs. 180-186.

RÉGIO, José — «Estilistas e romancistas». *O Primeiro de Janeiro,* Pôrto, 1945, 12 de Dezembro.

RIBEIRO COLAÇO, Tomás — «O estilo de E. de Q.». *Fradique,* Lisboa, 1935, 7 de Outubro, 21 a 28 de Novembro.

—— — «Uma página errada de E. de Q.» *Fradique,* Lisboa, 1935, 22 de Novembro.

ROCHA MARTINS, Francisco da — «O Pensamento e o Estilo segundo E. de Q.». *O Comércio do Pôrto,* Pôrto, 1945, 1 de Novembro.

SACRAMENTO, Mário — *E. de Q.. Uma estética da ironia.* Coimbra, Coimbra Edit., 1945, 286 págs..

SARAIVA, Maria Isabel — «A adjetivação nas *Prosas Bárbaras* de E. de Q.». *Boletim de Filologia,* Lisboa, 1947, VIII, págs. 281-308.

SARMENTO, José — «O Estilo de E. de Q.». *O Dia,* Lisboa, 1900 núm. 109, 17 de Setembro.

Aparecido simultáneamente en:

O Século, Lisboa, 1900, núm. 6717, 17 de Setembro.

SESTER, Franz — «*Der infinitiv im neuportugiesischen auf grund der werke von E. de Q..* Köln-an-Rhein, 1928, 92 págs. [Tesis doctoral].

SILVEIRA, Paulo da — «Estilo é magia». *E. de Q. no Centenário do seu nascimento. Ensaios e conferências de António Ferro....* [et al]. Lisboa, S. N. I., 1952, págs. 69-82.

ZALUAR NUNES, Maria Arminda — «Algúns aspectos da superlativação em a *Correspondência de Fradique Mendes*». *Universidade. Revista da Faculdades de Letras,* Lisboa, 1934, II, fasc. 1, págs. 147-153. [Separata: Lisboa, 1934].

II

ELENCO DE LAS OBRAS CITADAS EN ESTE ESTUDIO

ADANK, Hans — *Essai sur les fondements psychologiques et lingüistiques de la métaphore affective*. Genéve, 1939.

Anón. — *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas e adversidades* [1554]. Madrid, 1914.

AHLSTRÖM, A. — *Étude sur la langue de Flaubert*. Mâcon, 1899.

ALBALAT, Antoine — *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*. Paris, 1910.

ALMEIDA GARRETT, Vizconde de — *Viagens na minha terra*. Pôrto, s.a. [Con un prólogo de Júlio Dantas].

ALONSO, Amado — «Estructura de las *Sonatas* de Valle-Inclán». *Verbum*, Buenos Aires, 1928, XXI, págs. 7-42.

—— y RAIMUNDO LIDA — «El concepto linguístico del impresionismo». *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, 1942.

ALONSO, Dámaso y CARLOS BOUSOÑO — *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-Poesía-Teatro)*. Madrid, 1951.

ANDERSON IMBERT, Enrique — *El arte de la prosa en Juan Montalvo*. México, 1949.

«AZORÍN» [José Martínez Ruiz] — *El alma castellana*. Madrid, 1900.

—— — *La Voluntad*. Madrid, 1905.

—— — *Doña Inés*. Madrid, 1925.

BALLY, Charles — *Traité de stylistique française*. Heidelberg-Paris, 1909.

—— — «Le style indirecte libre en français moderne», *Germanisch Romanische Monatschrift*, Heidelberg, IV, 1912, págs. 549-556, 597-606.

BAROJA, Pío — *Juventud y Egolatría*. Madrid, 1920.

BARRE, André — *Le Symbolisme*. Paris, 1911.

BASTO, Cláudio — *Foi E. de Q. um plagiador?* Pôrto, 1924.

BATALHA REIS, Jaime — «Introducção», *PB* de E. de Q.. Pôrto, 1903.

BAUDELAIRE, Charles — *Petits poems en prose*. Paris, 1925 [Edit. por Jacques Crépet].

—— — *Les Fleurs du Mal*. Paris, 1868 [Con un prefacio de Théophile Gautier].

—— — *L'Art romantique*. Paris, 1869.

—— — *Oeuvres postumes*. Paris, 1908.

BELO, José Maria — *Retrato de E. de Q.*. Rio de Janeiro, 1945.

BENAVENTE, Jacinto — *La noche del Sábado*. Madrid, 1924.

BERGSON, Henri — *Le Rire*. Genéve, s.a., [1924].

BJÖRKMAN, Edwin — «*The Relic* by E. de Q.», *The New York Sun*, 1925, September 12th.

BORGESE, Giuseppe — «*La Reliquia* di E. de Q.», *Studi di letteratura moderna*. Milano, 1915.

BOSSOM, G. — *Guy de Maupassant; quelques recherches sur sa langue*. Lund, 1907.

BOTELHO DO AMARAL, Vasco — *A bem da língua portuguesa*. Lisboa, 1943.

BOURGET, Paul — *Essais de Psychologie Contemporaine*. Paris, 1883.

BRANDÃO, Júlio — «A obra póstuma de E. de Q.». *E. de Q.. In Memoriam*. Lisboa, 1922.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio — «Linguagem e estilo de E. de Q.». *Livro do Centenário de E. de Q.*. Lisboa-Rio de Janeiro, 1945.

BURNS, Mary — *La langue de Alphonse Daudet*. Paris, 1916.

CABRAL, António — *E. de Q.. A sua vida e a sua obra*. Lisboa, 1916.

—— — *Glórias y sombras de E. de Q.*. Lisboa, 1941.

CAMPOS, AGOSTINHO DE — *E. de Q.. Antologia Portuguesa* 2 vols.. Lisboa, 1922, 1923.

Cardoso, Nuno Catarino — *Camilo, Fialho, Eça: os vocabulários, compreendendo muitas palavras não registadas nos dicionários da língua portuguesa, e as respectivas bio-bibliografias.* Lisboa, 1935.

Carneiro, Edison — «Actualidade de E. de Q.» *Revista contemporânea,* Lisboa, 1934, I, núm. 5, Novembro.

Casais Monteiro, Adolfo — «Sôbre E. de Q.». *Presença,* Coimbra, 1928, núm. 17, Dezembro.

Casares, Julio — *Crítica profana.* Madrid, 1916.

Castelo Branco, Camilo — *Eusébio Macário.* 2.ª Ed., Pôrto, 1879.

—— — «Carta a A. M. Pereira». *Revista Moderna,* Paris, 1897, I, núm. 10.

—— — «Carta ao Visconde de Ouguela». *E. de Q. In Memoriam.* Lisboa, 1922, pág. 121.

Castelo Branco Chaves, J. A. — «A influência de Gustavo Flaubert na estética de E. de Q.». *Revue de Littérature Comparée,* Paris, 1938, XVIII, Janvier-Mars.

—— — *Estudos críticos.* Coimbra, 1942.

Cather, Willa — *Not Under Forty.* New York, 1936.

Cidade, Hernani — *Tendências do lirismo contemporâneo.* Lisboa, 1939.

«Clarín» [Leopoldo Alas] — *La Regenta.* 2 vols. Barcelona, 1884-1885.

Colín, Eduardo — *Siete cabezas.* Bogotá, 1921.

Cortesão, Jaime — *Eça e a questão social.* Lisboa, 1949.

Costa Pimpão, Álvaro J. da — *As idéas de Eça.* Coimbra, 1946.

Cressot, Marcel — *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans.* Paris, 1938.

Creuzer, Georg Friedrich — *Symbolik und Mytologie der Alten Völker.* Leipzig-Dresden, 1837-1843.

Cruz, Manuel de la — «E. de Q.». *La Nación,* Buenos Aires, 1898, 10 de Julio.

Chocano, José Santos — *Obras completas,* Barcelona, 1906.

Darío, Rubén — *Los Raros.* Buenos Aires, 1893.

—— — *Prosas profanas y otros poemas.* Buenos Aires, 1896.

—— — *Cantos de Vida y esperanza.* Madrid, 1905.

—— — *Historia de mis libros.* Madrid, 1912.

Daudet, Alphonse — *Les Rois en exil.* Paris, 1879.

Edwards Bello, Joaquín — *Don Juan Lusitano. Ejercicios portugueses dedicados a los lectores de E. de Q..* Santiago de Chile, 1934.

Ferreira, Virgílio — *Sôbre o humorismo de E. de Q..* Coimbra, 1953.

Fialho de Almeida, J. V. — «E. de Q.». *O Contemporâneo,* Lisboa, 1883, VII, Ano 8.º, núm. 108.

—— — *Os Gatos,* Lisboa, 1890, 31 de Dezembro.

—— — «E. de Q.». *Brasil-Portugal,* Lisboa, 1900, II, 16 de Setembro.

Figueiredo, Cândido — *Novo dicionário da língua portuguesa.* Lisboa, 1922.

Figueiredo, Fidelino de — *História da literatura realista.* Lisboa, 1924.

—— — «A Arte é Estilo (Exemplo: E. de Q.)». *Ultimas Aventuras.* Rio de Janeiro, 1941.

—— — *Depois de E. de Q..* São Paulo, 1943.

Ficalho, Conde de — «Um plano de E. de Q.». *O Dia,* Lisboa, 1900, 17 de Setembro.

Flaubert, Gustave — *La tentation de St. Antoine.* Paris, 1910.

—— — *Madame Bovary.* Paris, 1889.

—— — *Salammbô.* Paris, 1921.

—— — *L'Éducation Sentimentale.* Paris, 1923.

—— — *La Tentation de St. Antoine,* Paris, 1936.

—— — *Trois contes.* Paris, 1921.

—— — *Correspondance.* 9 vols. Paris, 1926-1933.

France, Anatole — *Thaïs.* Paris, 1922.

FRANCE, Anatole — *Le Mannequin d'Osier*. Paris, 1897.

FUCHS, M. — *Lexique du «Journal» des Goncourts*. Paris, 1912.

GAUTIER, Judith — *Le Livre de Jade*. Paris, 1867.

GAUTIER, Théophile — *Le Roman de la Momie*. Paris, Nelson, s.a.

—— — *Fortunio et autres Nouvelles*. Paris, 1930.

—— — *Poésies diverses*. Paris, 1938.

—— — *Poésies complètes*. Paris, 1928.

GIUSTI, Roberto F. — «Originalidad y complejidad del arte de E. de Q.». *Livro do Centenário de E. de Q.*. Lisboa-Rio de Janeiro, 1945.

GOMES FERREIRA, A. M. — *O estilo de «Eurico o Presbitero»* (*Contribuição para o estudo do estilo de Herculano*). Coimbra, 1945.

HATZFELD, Helmut — «The Style of *Don Quijote*». *Cervantes across the Centuries. A quadricentennial volume edited by A. Flores and M. J. Bernardete*. New York, 1947.

—— — *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*. Traducción [del alemán] de M. C. de I.. Madrid, 1949.

GONCOURT, Jules y Edmond — *Madame Gervaisais*. Paris, 1869.

GOURMONT, Rémy de — *La Culture des Idées*. Paris, 1909.

GRAMMONT, Maurice — *Traité de versification française*, Paris, 1879.

HOLMES, Oliver Wendell — *The autocrat of the breakfast table* [1858]. New York, s.a. [1939].

HUGO, Victor — «Les Orientales». *Poésie*. Vol. II. Paris, 1878.

—— — *La Légende des Siècles*. Paris, 1920.

—— — «Les Voix Interieures». *Poésie*. Vol. IV. Paris, 1878.

—— — «Les feuilles d'Automme». *Poésie*. Vol. III. Paris, 1878.

—— — *L'Homme qui Rit*. Paris, 1886.

HUYSMANS, Joris Karl. — *Au rebours*. Paris. 1884.

—— — *L'Oblat*. Paris, 1903.

JESCHKE, Hans — *La Generación del 98*. (*Ensayo de una determinación de su esencia*). Traducción [del alemán] de Y. Pino Saavedra. Santiago de Chile. 1946.

JIMÉNEZ, Juan Ramón — *Platero y Yo*. Buenos Aires, 1939.

JONG, Marcus de — «E de Q. devant l'Antiquité». *Revue de Littérature Comparée*. Paris, 1938, XVIII, Janvier-Mars.

LANSON, Gustave — *L'Art de la Prose*. Paris, 1908.

LARBAUD, Valéry — *Technique*. Paris, 1932.

LARRETA, Enrique — *La gloria de Don Ramiro*. Barcelona, 1908.

LEACOCK, Stephen — «My particular aversions». *The American Bookman*, New York, 1944, Winter, I.

LECONTE DE LISLE, Charles — *Poémes Antiques*. Paris, 1852.

—— — *Poémes Barbares*. Paris, 1862.

LINS, Álvaro — *História literária de E. de Q.*. Rio de Janeiro, 1939.

LIPS, Marguerite — *Le Style Indirecte Libre*. Paris, 1926.

LOPES VIEIRA, Afonso — *Nova Demanda do Graal*. Lisboa, 1942.

LOVEIRA, Carlos — *Los inmorales*. La Habana, 1919.

MACHADO, Antonio — *Obras Completas*. Madrid, 1917.

MACHADO, Manuel — *Museo Apolo*. Madrid, 1923.

MACHADO DE ASSÍS, J. M. — *Memórias póstumas de Bras Cubas*. Rio de Janeiro, 1938.

MAGALHÃES LIMA, Jaime de — «O estilo de E. de Q.. Os seus contrastes e paralelos». *Lusitânia*, Lisboa, 1924, III, Junho.

MALLARMÉ, Stéphane — *Divagations*. Paris, 1897.

MAPES, Erwin K. — *L'influence française dans l'œuvre de Rubén Darío*. Paris, 1925.

MARTÍ, José — *Escenas norteamericanas*. La Habana, 1941.

MARTIN, Eugéne Louis — *Les symétries de la prose dans les principaux romans de Victor Hugo*. Paris, 1925.

MARTÍNEZ TORNER, Eduardo — «Música y literatura. Tres esquemas filológicos». *Música*, Barcelona, 1938, num. 3.

MARTINO, Pierre — *Parnasse et Symbolisme*. Paris, 1925.

MAUPASSANT, Guy de — *Pierre et Jean*. Paris, 1895.

MELO, P. Alírio de — *E. de Q.. o exilado da realidade*. Pôrto, 1945.

MENDES, João — *E. de Q.. Tipos, estilo, moralidade*, Lisboa, MCMXLV.

MICHAUT, G. — *Anatole France*. Paris, 1913.

MICHELET, Jules — *Histoire de France*. 16 vols. 1898.

MIRO, Gabriel — *Figuras de la Pasión del Señor*. Madrid, 1926.

MONIZ BARRETO, Guilherme — «O Mandarim». *O Reporter*, Lisboa, 1888, 27 de Outubro.

MONTALVO, Juan — *Las Catilinarias*. Panamá, 1882-1883.

NAVARRO TOMÁS, Tomás — *Estudios de Fonologia Española*. Syracuse, New York, 1946.

NERVO, Amado — *Los jardines interiores*. Madrid, 1905.

OLIVEIRA, Alberto de — *Na outra banda de Portugal*. Lisboa, 1920.

—— — *E. de Q., Páginas de memórias*. Lisboa, 1945.

PAIVA BOLÉO, Manuel de — «Notas breves sobre algúns processos estilísticos de E. de Q.». *Letras e Artes* (Suplemento das *Novidades*), Lisboa, 1941, IV, 31 de Março.

—— — «O realismo de E. de Q. e a sua expressão artística». *Biblos*, Coimbra, 1941, XVII, Fevereiro.

PAULI, Y — *Contribution a l'étude du vocabulaire de Alphonse Daudet*. Leipzig, 1921.

PINA, Mariano — «Crónica. Dona Branca». *A Ilustração*, Paris, 1885, núm. 7, 8 de Abril.

PARDO BAZÁN, Emilia — «Un novelista ibérico». *Por Francia y por Alemania*. Madrid, 1889.

PETER, Walter — *Appreciations; with an essay on style* [1888]. London, 1944.

PEREIRA DE SAMPAIO, José — *A geração nova. Os novelistas*. Pôrto, 1886.

PRADO, Eduardo — «E. de Q.. O Passado — O Presente». *Revista Moderna*, Paris, 1897, I, núm. 10, 20 de Novembro.

QUENTAL, Antero de — *Raios de extinta luz*. Lisboa, 1912.

—— — *Carta ao Ex.mo Snr. José d'Avila, Presidente do Conselho de Ministros*. Lisboa, s.a., [1871].

RAMALHO ORTIGÃO, J. D. — «A E. de Q.». *Compilação de vários discursos proferidos na inauguração do seu monumento*. Lisboa, 1904.

—— — «E. de Q.» *Diário Ilustrado*, Lisboa, 1874, 22 a 25 de Outubro.

RAMALHETE, Clovis — *E. de Q.*, São Paulo, 1942.

RAMOS, Feliciano — *E. de Q. e os seus últimos valores*. Lisboa, 1945.

RENAN, Ernest — «Priére sur l'Acropole». *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Paris, 1883.

—— — *Vie de Jesus*. Paris, 1928.

REYES, Alfonso — *Grata compañia*, México, 1948.

—— — *Tertulia de Madrid*. Buenos Aires-México, 1950.

RHODES, S. A. — *The cult of beauty in Charles Baudelaire*. New York,, 1926, 2. vols..

RIBEIRO COLAÇO, Tomás — «Uma página errada de E. de Q.». *Fradique*, Lisboa, 1935, 28 de Novembro.

ROBERTSON, Myse F. I. — *L'épithète dans les œuvres lyriques de Victor Hugo*. Paris, 1927.

RODÓ, José Enrique — «Prólogo». *Prosas profanas*, de Rubén Darío. Buenos Aires, 1896.

RODRIGUES LAPA, A. — *Origens da poesia lirica em Portugal na Idade-Média*. Lisboa, 1929.

—— — *Lições de literatura portuguesa. Epoca medieval*. Lisboa, 1934.

ROUSSEAU, Jean Jacques — *Julie; ou la nouvelle Heloïse. Lettres de deux amants recueillies et publiées par....* Paris, [1888].

SACRAMENTO, Mário — *E. de Q.. Uma estética da ironia.* Coimbra, 1945.

—— — *Retrato de E. de Q..* Pôrto, 1944.

SILVA, José Asunción — *Poesias. Edicion definitiva.* Paris, 1913.

SIMÕES, João Gaspar — *E. de Q.. O homem e o artista.* Lisboa, 1945.

SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro — *«Clarín» y su obra.* Madrid, 1927.

SAUSSURE, Ferdinand de la — *Cours de Lingüistique Générale.* Publié par Ch. Bally et A. Séchehaye. Lausanne et Paris, 1922.

SHUMAN, Detlev W. — «Enumerative Style and its Significance in Whitman, Rilke and Werfel.» *Modern Language Quarterly,* 1942, III, June.

—— — «Conjunctive and disjunctive enumeration in recent German Poetry». *PMLA,* New York, 1945, LX, núm. 2, June.

SPITZER Leo — «La interpretación lingüística de la obra literaria». *Introducción a la estilística romance.* Buenos Aires, 1932.

—— — *La enumeración caótica en la poesía moderna.* Buenos Aires, 1945.

STRAUSS, David Friedrich — *Das Leben Jesu. Bearbeitet von Dr. ...* Tubingen, 1835-36.

SYMONS, Arthur — *The Symbolist movement in literature.* New York, 1919.

THIBAUDET, Albert — *Gustave Flaubert.* Paris, 1922.

UNAMUNO, Miguel de — *Obras Selectas,* Madrid, 1946.

—— — El sarcasmo ibérico de E. de Q.». *E. de Q.. Im Memoriam.* Lisboa, 1922.

VALLE-INCLÁN, Ramón del — *Sonata de Otoño,* Madrid, 1902.

—— — *Sonata de Estío.* Madrid, 1903.

—— — *Jardín Umbrío.* Madrid, [1903] New York, 1928.

—— —*Sonata de Primavera.* [1904]. New York, 1941.

—— — *Sonata de Invierno.* Madrid, 1905.

VALLE-INCLÁN, Ramón del — *Jardín Novelesco.* Madrid 1905.

—— — *El yermo de las almas.* Madrid, 1908.

—— — *Los Cruzados de la Causa.* Madrid, 1908.

—— — *La lámpara maravillosa.* Madrid, 1922.

—— — *Tirano Banderas.* Madrid, 1928.

VERLAINE, Paul — *La bonne chanson.* Paris, 1870.

—— — *Jadis et Naguére.* Paris, 1884.

—— — *Memoires d'un Veuf.* Paris, 1886.

—— — *Parallélement.* Paris, 1889.

VIANA MOOG, Clodomir — *E. de Q. e o século XIX.* Pôrto Alegre, 1938.

VIEIRA DE ALMEIDA, [Francisco]» — *À janela de Tormes.* Lisboa, 1945.

VIVIER, Robert — *L originalité de Baudelaire.* Paris, s.a. [193-?].

VOLNEY, Comte de — *Les Ruines; ou Meditation sur les révolutions des empires.* Paris, 1791.

VOSSLER, Karl — *Filosofía del Lenguaje. Ensayos.* Traducción y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida. Buenos Aires; 1943.

—— — «Formas gramaticales y psicológicas del lenguaje». *Introducción a la estilística romance.* Buenos Aires, 1932 [Trad. de A. Alonso y R. Lida].

WELLEK, René y AUSTIN WARREN — *Theory of Literature.* New York, 1925.

WIDE, Oscar — «The Soul of Man under Socialism». *Collected Works.* New York, 1925.

ZAMORA VICENTE, Alonso — *Las «Sonatas» de Ramón del Valle-Inclán. Contribución al estudio de la prosa modernista.* Buenos Aires, 1951.

ÍNDICE ONOMÁSTICO DE AUTORES *

* Los números en negrita remiten a las notas al pié de la página correspondiente. Este índice no incluye la «Bibliografía».

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

ÍNDICE DE MATÉRIAS

ERRATA

Pág.	Línea	Dice	Debe decir
8	19	sunque	aunque
16	1 n.	liguistica	linguística
43	17	senualismo	sensualismo
57	3	propio dentra	propia dentro
68	20	resultante con	resultante, con
71	7	en de las	en las
77	2 n.	atormenda	atormentada
77	9 n.	una alegato	un alegato
77	11 n.	en la que	en el que
79	13	podría decir	podría decirse
85	13	sembres	nombres
94	18	obsercada	observada
98	10	aparece los	aparece con los
105	4	pirotenica	pirotécnica
132	3	persiente	presiente
139	16	va paso	da paso
141	27	entre tipo	entre el tipo
146	12	exiga	bexiga
152	5 n.	horror	honor
162	17 n.	*Cantos de Vida y Esperanza*	*Prosas Profanas*
162	18 n.	*Prosas Profanas*	*Cantos de Vida y Esperanza*
171	21	a significativo	a eje significativo
174	6 n.	el lo es objeto	lo es el objeto
174	9 n.	expresión intuitiva	expresión es intuitiva
192	22	agradabla	agradaba
193	3 n.	espaclada	espaciada
195	2 n.	lieu	lien
249	4	a las asociaciones	a desmontar las asociaciones
251	5	obtiene mismo	obtiene el mismo